

CASPAR DAVID FRIEDRICH

*Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

Charlotte Margarethe
DE PRYBRAM-GLADONA

PARIS
LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

—
1942



Digitized by the Internet Archive
in 2026

PRYBRAM-GLADONA

(Charlotte Margarethe de).

CASPAR DAVID FRIEDRICH.

Paris, Les Éditions d'Art et d'His-
toire, 1942, in-8 raisin, 186 pages,
15 planches hors texte.

(*Doct. Univ. Lettres, Paris.*)

PRYBRAM-GLADONA

(Charlotte Margarethe de).

CASPAR DAVID FRIEDRICH.

Paris, Les Éditions d'Art et d'His-
toire, 1942, in-8 raisin, 186 pages,
15 planches hors texte.

(*Doct. Univ. Lettres, Paris.*)

PRYBRAM-GLADONA

(Charlotte Margarethe de).

CASPAR DAVID FRIEDRICH.

Paris, Les Éditions d'Art et d'His-
toire, 1942, in-8 raisin, 186 pages,
15 planches hors texte.

(*Doct. Univ. Lettres, Paris.*)

PRYBRAM-GLADONA

(Charlotte Margarethe de).

CASPAR DAVID FRIEDRICH.

Paris, Les Éditions d'Art et d'His-
toire, 1942, in-8 raisin, 186 pages,
15 planches hors texte.

(*Doct. Univ. Lettres, Paris.*)

CASPAR DAVID
FRIEDRICH

A MES PARENTS

CASPAR DAVID FRIEDRICH

*Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

Charlotte Margarethe
DE PRYBRAM-GLADONA

PARIS
LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE
—
1942

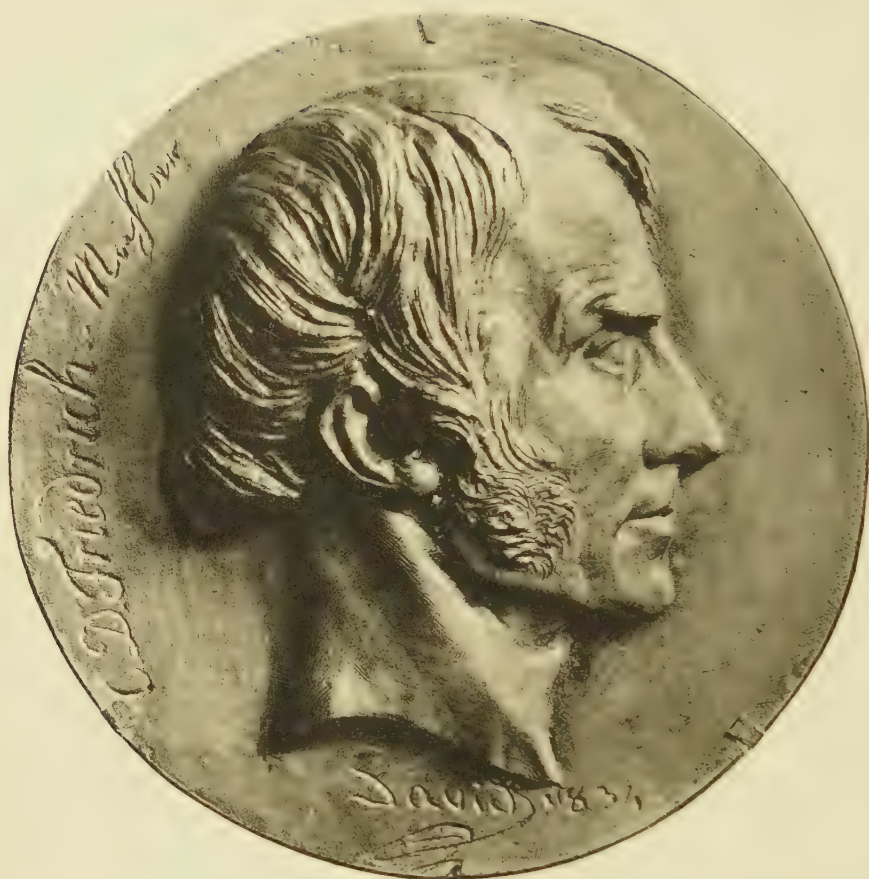


AVANT-PROPOS

Caspar David Friedrich, le plus grand paysagiste de l'art romantique allemand, est resté, jusqu'à ce jour, ignoré hors des frontières de sa patrie. En France, son nom est à peine connu et n'éveille aucun écho. A deux reprises seulement, l'importance de l'artiste a été reconnue et attestée par des Français. Elle le fut d'abord, au siècle dernier, par le sculpteur David d'Angers, qui connaissait personnellement Friedrich et que nous retrouverons maintes fois au cours de cette étude. Elle le fut ensuite par M. Louis Réau, qui écrivait en 1906 : « On n'aura plus le droit d'ignorer désormais un paysagiste de la valeur de Friedrich¹. » Mais depuis que ces mots furent écrits, plus de trois décades se sont écoulées et le nom de Friedrich reste toujours oublié en France; c'est ce voile d'oubli que nous voudrions tenter de lever dans le présent essai.

Quant à ceux qui, les premiers en France, rendirent témoignage à Friedrich et à l'importance de son œuvre, on ne saurait mieux les en remercier que par ces mots de l'artiste lui-même : « A travers toutes les vicissitudes des temps, il est et il restera éternellement consolant de penser que les meilleurs de chaque époque trouveront, dans la postérité, l'adhésion et l'estime des meilleurs². »

Paris, Janvier 1942.



David d'Angers. Médaillon de Caspar David Friedrich.

INTRODUCTION

L'importance et la valeur de la peinture romantique allemande n'ont été reconnues qu'à une époque relativement récente. Ce n'est que progressivement que s'est développée une compréhension approfondie des œuvres de cette période, dont les caractéristiques essentielles sont la puissance du sentiment, la richesse imaginative et l'intensité d'expression.

En Allemagne, l'art de la période comprise entre 1800 et 1850 ne présente pas une structure homogène, comme ce fut le cas, par exemple, en France, où presque tout se concentrait à Paris. Néanmoins, — et peut-être faut-il en chercher la raison dans cette décentralisation même, — la peinture allemande, en ce temps-là, est d'une extrême richesse de contenu et de forme. Le classicisme et le romantisme, l'école des Nazaréens et celle du Biedermeier, coexistent en s'entremêlant souvent et se succèdent à une cadence rapide. Mais comme le romantisme y a occupé une place nettement prépondérante, on s'est contenté de dénommer « romantisme » l'art de toute cette période. De même que l'Allemagne était alors divisée en une multitude de petits États et de provinces, souvent gouvernés selon les principes politiques les plus opposés, et qui ne formaient pas un tout homogène, de même l'art a emprunté les voies les plus diverses, dans sa recherche d'une forme nouvelle et d'un but précis.

La Révolution française avait eu un immense rayonnement en Allemagne. L'ancien monde, régi par l'Église et la puissance des princes, avait perdu sa signification; on avait conscience de se trouver à l'aube d'une ère nouvelle. Tout était dans sa nouveauté : les sentiments, les pensées, les goûts. Les événements et l'évolution historiques prirent une place énorme dans la vie intellectuelle. Dans cette agitation intérieure et extérieure la jeunesse avait de la peine à trouver un point d'appui solide. Les jeunes artistes qui avaient grandi dans cette période devaient logiquement, eux aussi, chercher leur voie avec incertitude. Certains, plus désinvoltes, donnaient libre cours à leur imagination et bornaient là leur œuvre; d'autres proclamaient la per-

fection exclusive du monde hellénique et cherchaient à s'y conformer, sous l'impulsion de Winckelmann³. La nature elle-même prit une signification toute nouvelle. Dans ses spectacles augustes, dans ses fluctuations éternelles, on la découvrait indissolublement liée au moi intime. On chercha à comprendre les lois de la vie à l'aide de la science, on tenta de percer les secrets de la nature. Les idées prirent leur essor, elles s'envolèrent vers la « fleur bleue » (emblème du romantisme allemand); elles s'envolèrent si haut, que l'on n'arrivait plus à les suivre. Le poids de la terre devint trop lourd. Rien d'étonnant à ce que cette génération ait été hantée par la folie, les morts prématurées et le suicide, qui cherchaient leurs victimes même parmi les meilleurs. En outre, la découverte des bornes inévitables de toute science humaine provoqua une déception et en même temps une nouvelle scission. Ceux qui cherchaient, puisèrent dans ce désarroi une foi religieuse toute nouvelle. Les romantiques redécouvrirent l'unité chrétienne du moyen âge et la Papauté; une renaissance chrétienne s'opéra. La foi, la patrie et l'art trouvèrent de nouveaux défenseurs qui se tendirent les mains à un carrefour dans un geste d'adieu, avant de se séparer pour s'engager dans des voies différentes.

L'art du paysage de Caspar David Friedrich, dans son incomparable et harmonieuse simplicité, est la manifestation la plus riche, la mieux mûrie et la plus profonde de toute la peinture romantique allemande. Friedrich est un cas entièrement original à l'aube du romantisme allemand; on ne peut le rattacher à aucune des écoles de son temps; en un mot, il est le plus grand paysagiste allemand de l'époque romantique.

Ce cas de développement d'une personnalité entièrement originale n'est pas isolé pendant cette période; pour Friedrich, on peut avant tout attribuer cette orientation au tempérament propre de l'artiste, aux dures épreuves qu'il dut subir et à l'influence de ses amis. En outre, il voulut dès sa jeunesse découvrir seul la voie de son art, et lorsqu'il l'eut trouvée, il lui resta fidèle jusqu'au bout, malgré les luttes intérieures et extérieures que devait provoquer une telle opiniâtreté.

Cependant, de nombreux précurseurs des tendances romantiques et réalistes rappellent parfois la manière de Friedrich; tels sont en premier lieu Klengel⁴, Menken⁵ et Rauscher⁶. Il faut aussi citer Ferdinand Kobell⁷. Quant à J. Philipp Hackert⁸, si sa personnalité diffère totalement de celle de Friedrich, il a pu cependant lui transmettre certaines qualités de netteté, de fraîcheur limpide et une note élégiaque.

Philipp Otto Runge⁹ est le peintre du romantisme allemand qui se rapproche le plus de Friedrich. Mais sa mort prématurée n'a pas permis le plein épanouissement d'un talent riche de promesses. Comme Friedrich, Runge recherchait Dieu dans la nature.

Le paysagiste tyrolien Joseph Anton Koch¹⁰ est un contemporain de Friedrich. Ses tableaux révèlent une grande intimité avec le paysage natal et un idéalisme héroïsant; ils débordent d'une foi solennelle et confiante. Mais les vallons ensoleillés de ses paysages restent fermés aux ombres funèbres et aux obscurs élans vers la délivrance, qui sont chers à Friedrich.

Wilhelm Kobell¹¹, fils de Ferdinand Kobell, peint les beautés de la Haute Bavière, dans des représentations sobres et légères. On retrouve dans plusieurs de ses tableaux une ordonnance analogue à celle de certaines œuvres de Friedrich. Sans avoir connu ces dernières, il a travaillé dans l'esprit de l'époque. Mais la grande différence entre ces deux artistes réside dans leur conception spirituelle du sujet et l'animation qu'ils lui donnent.

Les artistes qui s'étaient réunis à Rome, sous la conduite spirituelle de Friedrich Overbeck¹², pour former la communauté de Saint-Isidore, furent bientôt désignés sous le nom de « Nazaréens ». Overbeck peignait presque exclusivement des sujets bibliques. Pour autant qu'on peut parler du paysage nazaréen, son caractère joyeusement méridional, sa piété calme le distinguent de l'œuvre de Friedrich, assombrie et nordique, chargée de mystère et d'intime inquiétude. On a le sentiment que les Nazaréens croyaient avoir résolu les problèmes du monde, et que, dès lors, ils se consacraient entièrement à leurs propres impressions. Parmi eux, il faut évoquer en premier lieu le paysagiste Friedrich Olivier¹³, et Carl Philipp Fohr¹⁴, qui mourut si prématurément.

Comme Overbeck, Julius Schnorr de Carolsfeld¹⁵ a peint des sujets essentiellement religieux et mythologiques, de même que Peter Cornelius¹⁶, qui connut de son vivant une célébrité extraordinaire et surfaite. Ces deux artistes aussi séjournèrent longtemps à Rome, où les aspirations romantiques attiraient, trop souvent peut-être, la jeunesse de cette époque.

Cette brève nomenclature d'artistes, — sur la personnalité desquels nous ne pouvons nous étendre davantage dans le cadre de cette étude, car en fait ils restent en dehors de l'art de Friedrich, — n'a d'autre but que de nommer les peintres les plus remarquables de l'époque considérée et d'évoquer la riche diversité créatrice de cette période artistique.

Caspar David Friedrich a peint les paysages de sa patrie. Lui aussi fut un chercheur, durant toute sa vie; mais peut-être fut-il personnellement moins heureux que la plupart des artistes de sa génération. Il a vu le but, le royaume ardemment désiré. Mais une étendue d'eau infinie l'en séparait. Il scrutait cette solitude immense, il y plongeait son regard. Il tenta d'atteindre l'autre rive, mais il n'y réussit pas. Cependant il entendit la voix de la vie dans le bruissement des flots, dans les profondeurs de la forêt, dans la chanson du vent, dans la course des nuages, dans le cri solitaire des oiseaux.

Une profonde nostalgie enveloppe toute l'œuvre de Friedrich, dans laquelle se vérifient ces paroles du poète Novalis¹⁷ : « En donnant un sens élevé au vulgaire, un aspect mystérieux au quotidien, la dignité de l'inconnu au connu, et l'illusion de l'infini à ce qui est limité, je le rends romantique. »

LA VIE

C'est dans l'ancien presbytère de Greifswald, en Poméranie¹⁸, que naquit Caspar David¹⁹ Friedrich, le 5 septembre 1774²⁰. Son père, Adolph Gottlieb Friderich²¹, était originaire de Neubrandenburg; il en était parti, en 1763, à l'âge de trente-trois ans, pour Greifswald, où il s'était établi comme fabricant de chandelles. Deux ans plus tard, il acheta, au numéro 28 de la Grande-Rue, la maison où devait naître l'artiste²².

La race des Friedrich était-elle issue d'une vieille famille noble, que sa conversion au protestantisme aurait fait chasser de Friedrichsdorf en Silésie, son pays d'origine, et qui se serait alors réfugiée en Poméranie pour s'y livrer à la fabrication du savon? Il n'en existe pas de preuve certaine; mais cette tradition s'est maintenue plus tard parmi les proches de l'artiste²³. La vieille enseigne de la maison ancestrale, à Greifswald, montre que le nom du père s'écrivait « Friderich », comme l'écrivait encore l'artiste lui-même sur un dessin²⁴ donné en 1800 à son ami Lund²⁵ et dans une lettre²⁶ datant de 1809; c'est seulement vers cette époque qu'il modifia l'orthographe de son nom. En 1763²⁷, l'année où fut achetée la maison, Adolph Gottlieb Friderich, alors âgé de trente-cinq ans, épousa Sophie Dorothea Bechly²⁸, de dix-huit ans plus jeune que lui. Elle était, elle aussi, originaire de Neubrandenburg et était la fille d'un forgeron. Sophie Dorothea mourut dès 1781, après la naissance de son dixième enfant. Au cours des seize années de son mariage, elle avait donné à son mari sept garçons et trois filles. Le père, un homme fort occupé, et dont le portrait nous a été conservé par deux dessins²⁹ de son fils, était très pieux, sérieux et sévère. Il confia sa nichée d'enfants à la « mère Heidensche »; nous avons d'elle aussi, de la main de Caspar, deux portraits³⁰, qui nous révèlent un visage de brave femme. Elle a certainement fait tout son possible pour remplacer auprès des enfants la mère disparue, et elle était étroitement mêlée à la vie de famille, comme le prouve clairement le fait que son portrait et celui du père étaient destinés à se faire pendant. Ce qui n'empêche que Caspar, dès

l'âge de sept ans, fut privé de sa mère, fait dont nous devons tenir compte dans l'étude de son développement ultérieur.

Son frère Johann David³¹ et sa sœur Barbara Elisabeth Johanna³² moururent en bas âge. Les huit autres enfants grandirent ensemble, dans la grande ombre de l'église Saint-Nicolas : Catherina Dorothea³³, qui épousa³⁴ le pasteur August Jacob Friedrich Sponholz, partit pour Breesen et ne joua plus aucun rôle dans la vie de notre artiste. Un dessin qu'il fit de sa sœur, en 1798, fait ressortir entre eux une grande ressemblance³⁵. Une autre sœur, Maria Dorothea³⁶, mourut dès 1791 de la fièvre pourprée; c'est tout ce que nous savons d'elle. L'aîné des fils, Johann Christian Adolph³⁷, entra dans le commerce et reprit plus tard l'affaire du père, dans la Grande-Rue; il n'atteignit toutefois pas l'aisance bourgeoise dans laquelle son père avait pu vivre. Son frère Johann Samuel³⁸, dit Johannes, devint forgeron, retourna à Neubrandenburg et s'y maria. Lorsque, en 1819, Carl Gustav Carus³⁹, ami et élève de Caspar, fit un voyage à Neubrandenburg, il séjourna, à la demande de Caspar, chez son frère; il en apprécia vivement le train de maison conforme aux vieilles coutumes bourgeoises et se montra fort enthousiaste de son hôte lui-même; il lui sembla que la nature profondément artiste du frère se retrouvait dans la simple et vigoureuse activité de l'artisan⁴⁰. Après celui-ci venait, en âge, Caspar David, suivi lui-même d'un frère plus jeune d'un an, Johann Christoffer⁴¹. Pendant l'hiver de 1787, tandis que les deux frères s'amusaient, dans les fossés des remparts, avec une mauvaise petite barque, celle-ci chavira et Johann Christoffer se noya sous les yeux de Caspar. Le registre de Saint-Nicolas de Greifswald précise : « Le 8 décembre 1787, s'est noyé le fils du fabricant de chandelles Friderich, âgé de douze ans, en voulant sauver son frère, qui était tombé dans l'eau⁴². » Dans tous les auteurs, même ceux de l'époque⁴³, on trouve une autre version : tandis que les enfants patinaient, la glace se serait brisée et Johann Christoffer, en voulant sauver son frère Caspar, se noya. En réalité, il ne peut être question de patinage; quant au fait, signalé par le registre de l'église, que Caspar coula, que son frère se précipita à son secours et qu'il fut victime de son dévouement, il n'est nullement prouvé, mais reste vraisemblable. Toujours est-il que la mort de son frère, sous ses propres yeux, resta pour Caspar un événement inoubliable, qui assombrît toute sa vie et s'incrusta profondément dans son âme d'enfant de treize ans. Il ne se libéra jamais du souvenir de ce drame, dont la résonance se retrouvera un jour tout entière dans son œuvre artistique. Johann Heinrich⁴⁴, qui les suivait en âge, exerça le métier de fabricant de savon, comme son père, qu'il seconda d'ailleurs et dont il dirigea l'entreprise jusqu'en 1809. Après la mort du père, l'entreprise paternelle ayant été reprise par Adolph, l'aîné des fils, Johann Heinrich acheta une maison sur la place du Marché

et s'y établit à son propre compte comme fabricant de savon et de chandelles. Il resta toute sa vie profondément attaché à son frère Caspar; c'était d'ailleurs celui qui lui ressemblait le plus physiquement, mais peut-être aussi celui qui lui ressemblait le moins intellectuellement⁴³. Il était bon enfant, bégayait un peu et réussit à se procurer une certaine aisance. Le plus jeune des frères, Christian Joachim⁴⁶, fut le préféré de Caspar. Exerçant le métier de menuisier, qu'il sut élever jusqu'à l'ébénisterie d'art, il était travailleur et bien doué et passa quelque temps en France⁴⁷ et à Munich, pour s'y perfectionner; il vivait, lui aussi, à Greifswald et son portrait, à l'âge de vingt ans, a été fait par son frère⁴⁸. Il nous y apparaît comme un charmant jeune homme, avec quelque chose de hautain dans la bouche qui nous aide à mieux comprendre pourquoi il ne s'entendait pas avec ses frères Adolph et Heinrich.

Nous voyons donc grandir ce garçon blond aux yeux bleus dans une atmosphère de piété sévère, mais sans l'affection d'une mère, et avec le pénible souvenir de la mort de son frère. Ces années d'enfance eurent certainement une influence décisive sur le développement du caractère plein de gravité de l'artiste, à qui la mort était déjà apparue de bonne heure et avait en outre, en 1791, enlevé sa sœur Maria Dorothea. Parmi ses frères et sœur, Caspar, enfant de génie, nous semble une énigme, dans son calme et son isolement. Pâle, blond, rêveur, avec de profonds yeux bleus, l'enfant fréquenta l'école de la ville et explora, comme le font les garçons, la ville, le port et les environs. Autour de Greifswald s'étendent au loin les plates prairies de la Peene; de mystérieuses brumes courent au-dessus d'elles et le vent y souffle de la Baltique proche. L'influence de ces paysages devait dominer sa vie entière, et il se familiarisa, dès l'enfance, avec la mer et la plaine.

Johann Gottfried Quistorp⁴⁹ avait été nommé en 1788 maître de dessin à l'Université de Greifswald. Il était aussi architecte, peintre et aquafortiste et était chargé en outre, à la Faculté des lettres, de l'enseignement des « Bâtiments, emploi de l'artillerie, topographie et sciences connexes ». Il était originaire de Rostock, était lié d'une étroite amitié avec le poète et pasteur Kosegarten⁵⁰ et avait appris auprès d'Anton Graff⁵¹, à Dresde, son métier de peintre. Graff, un Suisse de Winterthur, était devenu pour l'Allemagne, grâce à ses portraits hauts en caractère, le portraitiste classique du dix-huitième siècle. Il a transmis à la postérité les traits de presque tous les hommes importants de son époque. Le jeune Runge⁵² aussi passa une partie de son temps d'apprentissage chez le vieux Graff. Bien qu'à cette époque la Poméranie suédoise se trouvât, par la Suède, sous l'influence de l'art français et, par l'Allemagne, sous l'influence de l'art germano-hollandais, et bien que Quistorp⁵³ bénéficiât en outre d'un enseignement de premier ordre, il n'alla

cependant pas au delà d'un certain dilettantisme. Quatre fois par semaine, il donnait des leçons publiques de dessin, auxquelles assistaient environ une douzaine d'élèves, parmi lesquels Caspar David Friedrich. Nous savons qu'à ces leçons assistaient aussi Wilhelm Titel de Boltzenhagen et Friedrich August de Klinkowstroem⁵⁴, le futur peintre et architecte Gottlieb Giese⁵⁵, ainsi que Karl Schildener de Greifswald. Celui-ci raconte, en parlant de sa jeunesse, que la silencieuse salle de cours de son maître resta parmi les plus chers souvenirs de sa jeunesse. Une douzaine d'enfants environ, arrivant de l'école communale ou des terrains de jeux, écoutaient avec zèle les enseignements et les conseils de Quistorp qui, de temps en temps, interrompaient le profond silence de l'atelier. Et il semble que ce maître ait été particulièrement apte à inculquer dans la tendre sensibilité des enfants un amour de l'art qu'ils devaient conserver jusqu'à leur dernier souffle. Cet amour de l'art et de la nature était d'ailleurs renforcé par de longues promenades que Quistorp entreprenait avec ses élèves. Ils parcouraient les paysages de la Poméranie et visitaient aussi l'île de Ruegen. Celle-ci était devenue célèbre, dans les dernières années du dix-huitième siècle, par l'hommage littéraire et artistique rendu à l'île et à ses beautés⁵⁶ surtout dans les écrits de Kosegarten. C'était un des buts d'excursion préférés et, dans les relations de voyage⁵⁷, il est fait allusion aux aspects enchanteurs et magnifiques de Ruegen. Carus nous parle aussi des impressions qu'il éprouva dans l'île de Ruegen; il nous dit qu'elles conservèrent toujours pour lui une profondeur et une beauté particulières⁵⁸, même après qu'il eut élargi et enrichi le champ de son expérience⁵⁹. C'est précisément à Ruegen que Friedrich reçut le premier germe de son profond amour de la nature, qui trouvait d'ailleurs en lui un terrain particulièrement fertile et déjà préparé dès l'enfance. C'est là que le jeune homme comprit cette toute-puissance de la nature dont il ressentit le caractère sacré. Il y acquit cet amour des paysages et de l'atmosphère natals auxquels il resta fidèle toute sa vie. Et s'il admira les beautés de l'été, il leur préféra sans doute l'infini de la mer et c'est à la tristesse gelée de l'automne qu'il s'attacha tout particulièrement. Car c'est précisément ce qu'il y a de triste et d'inhabituel, ce qu'il y a d'extraordinaire et de sublime dans la nature, qu'il rechercha toujours, et devait nécessairement rechercher toute sa vie.

Malgré les plaisirs que Friedrich pouvait prendre aux promenades en commun dans la nature, la vie lui était lourde. Son sentiment très profond de l'art, joint à un tempérament naturellement sombre, entraînait chez lui un profond mécontentement de ses propres réalisations. Il alla un jour jusqu'à une tentative de suicide, auquel on put s'opposer juste au dernier moment et qui fut bien près de priver la postérité du plus grand paysagiste allemand du romantisme. Il n'est pas douteux que la prémédita-

tion d'un tel acte et son commencement d'exécution eurent leur influence sur Caspar David Friedrich; il n'a certainement jamais pu oublier cette heure de sa vie et l'on comprend cependant qu'il n'en parlât jamais⁶⁰. Il sortit, déjà adulte et prématurément mûri, de cette épreuve; et c'était alors un homme silencieux, étrange, au caractère sombre, qui dans l'art recherchait ce que la vie lui refusait, et dans la nature aspirait, d'après ses propres paroles, vers « la paix, la joie, l'innocence et la vie⁶¹ ».

Il avait vingt ans lorsqu'il obtint enfin de son père, après quelques tentatives sans succès dans différents métiers, l'autorisation d'entrer à l'Académie de peinture. A l'automne de 1794, Caspar David — grand, maigre, marchant un peu voûté — arrivait à Copenhague, ville dont relevait la Poméranie pour l'enseignement des arts⁶²; c'était, avec celle de Vienne, l'Académie la plus fréquentée et on la préférait à l'Académie de Dresde, à cause de la supériorité de son organisation et de sa direction. Jens Juel⁶³, qui avait étudié à Hambourg et faisait des portraits dans le monde élégant, en était le directeur. Indépendamment de son Académie, Copenhague offrait d'ailleurs d'autres ressources intellectuelles. Le ministre danois comte Bernstorff y avait amené Klopstock⁶⁴ et lui avait procuré à la cour royale de Danemark une fonction qui assurait à l'auteur du *Messie* une vie indépendante. En fait, Klopstock avait passé les trente dernières années de sa vie presque sans interruption à Hambourg, ayant dû quitter Copenhague à la suite d'un changement de régime qui avait entraîné la chute du comte Bernstorff⁶⁵; aussi n'était-il plus là lorsque Caspar David Friedrich y arriva, mais la conception poétique de l'univers, propre aux peuples germaniques du Nord, celle du cycle d'Ossian, avait subsisté. Cet esprit d'art nordique avait préparé la voie à l'art romantique et Copenhague devint bientôt une colonie des romantiques allemands. Aussi n'est-ce pas par simple hasard que les meilleurs et les plus grands des romantiques allemands de la première époque vinrent y suivre des cours, notamment Runge, Friedrich et Kersching⁶⁶. C'est à Copenhague que débuta la carrière artistique du peintre A. Carsten⁶⁷ et du sculpteur danois Thorvaldsen⁶⁸; c'est cette ville également qui vit naître la nouvelle conception de la peinture. Il est intéressant de constater que, plus tard, des Danois et des Norvégiens comme Lund et Dahl⁶⁹ vinrent à Dresde pour y apprendre des derniers héritiers du romantisme l'art du paysage et pour y rechercher leur inspiration.

Caspar David Friedrich suivit tous les programmes prescrits : ils comportaient d'abord un an de dessin à main levée, pendant lequel les élèves copiaient des dessins d'artistes célèbres et du maître Lorentzen⁷⁰; puis venait la classe des plâtres, qui était dirigée par Abildgaard⁷¹ et où l'on étudiait, d'après des moulages, le canon de l'art antique. Après deux années d'études, Friedrich suivit les leçons de peinture d'après modèle et c'est

seulement à la fin de cette classe qu'il fut autorisé à s'essayer à des créations personnelles.

Runge a, quelques années plus tard, décrit en détail ces années de Copenhague avec toutes leurs déceptions⁷². Différent en cela de Runge, Friedrich, qu'il ne faut certes pas se représenter comme un jeune homme débordant de gaieté, ne s'extériorisait pas volontiers, et comme toute correspondance à ce sujet nous fait défaut, nous savons très peu de chose de sa vie à Copenhague. Nul doute qu'il fut un élève consciencieux et appliqué qui, conformément au règlement, dessinait jusqu'à 7 heures du soir et assistait deux fois par semaine aux leçons de géométrie. Il travaillait surtout avec Lorentzen, auprès duquel il acquit la précision et la pureté du dessin. Mais ce n'était certainement pas là ce qu'il cherchait, car c'était à l'étude directe de la nature qu'il aspirait.

En 1798, Caspar David Friedrich, devenu un dessinateur accompli, revint à Greifswald. Mais il n'y demeura pas, voulant continuer ses études et voir du nouveau. Dès la même année⁷³, en effet, il alla s'établir à Dresde, cette ville l'ayant particulièrement attiré. La ville elle-même, avec ses églises et ses palais, le fleuve et ses jardins, tout cela avait son charme propre; mais c'était avant tout à la nature elle-même, entourant et pénétrant la ville, qu'allait son choix. Dans le musée célèbre qui était alors installé dans les anciennes écuries du Judenhof, il put contempler les grands maîtres, étudier Giorgione, Titien, Le Corrège, Rubens et avant tout apprendre à connaître les grands paysages de Poussin et de Ruysdael. Dresde pouvait alors s'enorgueillir d'être le foyer du jeune mouvement artistique et intellectuel. C'est précisément en 1798 que s'y retrouvèrent Schlegel⁷⁴, Fichte⁷⁵, Schelling⁷⁶ et Novalis⁷⁷. À l'aube du nouveau siècle, s'avancait une jeune génération, avec des idées nouvelles.

Dans cette atmosphère et malgré sa sauvagerie naturelle, Friedrich put tout d'abord développer heureusement ses facultés. Il faisait des dessins à la sépia qu'il vendait pour assurer sa subsistance. Il lui répugnait d'ailleurs de montrer ses études et il s'efforçait surtout de compléter sa formation en s'attachant d'abord à la tradition de l'école de Zingg⁷⁸, Klengel⁷⁹ et Seydelmann⁸⁰, sans toutefois devenir un disciple personnel de ces artistes. En 1799, Friedrich fit la connaissance de Christian Gottfried Koerner⁸¹, père du poète et ami de Schiller, et il devint l'ami de Kummer, un employé de la Monnaie de Dresde, en compagnie duquel il fit des excursions et des promenades à pied. Friedrich partageait son logement avec le peintre danois Lund, qu'il connaissait depuis Copenhague et qui avait été l'élève d'Abildgaard, et tout deux se lièrent d'amitié. Lund resta à Dresde jusqu'en 1800 et se rendit ensuite à Paris pour se perfectionner auprès de Jacques Louis David⁸². À son départ et en guise de souvenir, Lund avait fait pour lui-même une miniature

de Friedrich, où l'on voit celui-ci assis sur une chaise⁸³. Friedrich cependant aurait voulu cette miniature, sans doute pour l'envoyer à sa famille à Greifswald; il l'échangea donc avec Lund contre son propre portrait en dessin à la craie⁸⁴. Ce dessin le représente à vingt-six ans, avec un visage caractérisé par de très grands yeux, largement ouverts, qui semblent scruter le monde à la fois avec défiance et avec curiosité. Une gravité profonde est répandue sur ses traits et le fait paraître plus vieux que son âge. La dédicace écrite au bas du dessin souligne bien la modestie de caractère de Friedrich, qui n'osait pas croire que l'on pût avoir pour lui de l'intérêt et de l'affection. Il écrit en effet : « Si vous avez vraiment voulu avoir un portrait de moi, il me semble que vous ne serez pas lésé par cet échange. — Dessiné de ma main. Friderich. » A noter qu'en ce début de l'année 1800, il n'avait toujours pas modifié l'orthographe de son nom.

Au cours de l'été de 1800, Friedrich revint pour plusieurs mois dans son pays natal et entreprit autour de Greifswald de longues promenades, qui l'amènèrent encore une fois à l'île de Ruegen; il fit connaître l'île à Kummer, l'employé de la Monnaie, qu'il avait amené avec lui⁸⁵. C'est d'ailleurs avec une compréhension plus profonde et avec un regard différent que Friedrich, cette fois, voyait la nature et essayait de découvrir et de comprendre ses secrets. Il avait constamment avec lui son calepin d'esquisses dans lequel il notait les vues, les détails et les études qui lui avaient paru particulièrement intéressants. Au demeurant, les années de début du peintre sont souvent appelées l'époque de Ruegen, car il représentait incessamment les côtes de cette île avec des ancres, des filets, des bateaux, et des bateliers, dans des petits tableaux d'allure hollandaise. L'automne le retrouva à Dresde et au printemps 1801 il fit une importante connaissance : Philipp Otto Runge⁸⁶, son compatriote du proche bourg de Wolgast, vint à Greifswald et rendit visite à Friedrich qui, comme nous le savons, avait passé la plus grande partie de 1801 et de 1802 dans son pays natal avec de fréquents voyages à Ruegen. Quistorp, qui était en relations d'amitié avec la famille de Runge, fit faire connaissance aux deux jeunes gens, qui s'étaient succédé à Copenhague et y avaient des amis communs, tels que Klinkowstroem. Cependant, leurs tempéraments étaient trop différents pour leur permettre, malgré la communauté d'idées et de buts, de nouer des relations personnelles plus suivies. Friedrich, renfermé et fruste, était de trois ans plus âgé que le communicatif Runge. Ainsi ne put s'établir entre eux une véritable amitié, une durable communion d'esprit; nous n'avons d'ailleurs aucune lettre de Runge à Friedrich et rien de Friedrich sur Runge.

Friedrich était donc revenu à ses études de la nature, s'efforçant de trouver sa forme et de se découvrir lui-même. Indépendamment de l'île de Ruegen, — où nous savons, d'après les

dates de certains dessins, qu'il resta au moins du 16 au 22 juin et du 16 au 17 août 1801, — l'un des lieux préférés de Friedrich était la ruine d'Eldena, à environ une heure de Greifswald. Le cloître cistercien d'Eldena, fondé en 1199, avait été à l'origine de la fondation de Greifswald en 1241. De son église gothique, construite aux treizième et quatorzième siècles, et des bâtiments du cloître il ne restait, au temps de Friedrich comme de nos jours, que des ruines. Mais ces ruines d'Eldena reviennent incessamment dans son œuvre. Friedrich cherchait à dégager, par une étude approfondie, l'harmonie de son être et de la nature, dans ce pays natal qui lui était si cher⁸⁷; il ne disposait toutefois pas encore de tous ses moyens pour exprimer nettement ses impressions. C'est cependant son séjour à Greifswald en 1801 et 1802 et la découverte, à la fois étonnée et consciente, des paysages de son pays qui le libérèrent de ses maîtres.

Friedrich resta, jusqu'à l'été de 1802, auprès des siens et, d'après la date de ses dessins, il était encore à Ruegen du 14 au 19 mai. En juillet, il alla avec Klinkowstroem à Dresde, où se trouvait de nouveau Runge. Celui-ci exprime, dans une lettre à son frère Daniel, sa joie de voir déjà cinq artistes poméraniens rassemblés à Dresde, entre autres Friedrich de Greifswald, le paysagiste⁸⁸. C'est Runge aussi qui, vers la fin de 1802, mit en rapports le poète romantique Ludwig Tieck⁸⁹ et Caspar David Friedrich. Tieck devint plus tard un grand admirateur de l'art de Friedrich et chanta ses louanges dans sa nouvelle *le Voyage d'Été* où il désigne Friedrich comme un paysagiste très personnel et poétique, un être véritablement prodigieux et qui l'a profondément impressionné.

Pour gagner sa vie, Friedrich ombrait avec de l'encre de Chine pour des marchands d'images des vues de sites célèbres, ce genre étant alors en vogue. En outre, il faisait des dessins à la sépia; il en vendit quelques-uns en 1803 au prince de Putbus, à Ruegen, qui fut pendant de longues années un bienfaiteur de Friedrich et un acheteur de ses œuvres. Nous savons aussi que Runge, en avril 1803, acheta deux dessins pour le prix considérable de 30 thalers chacun⁹⁰. Grâce à ces ventes et à quelques autres, Friedrich eut la possibilité de passer l'été à Loschwitz, près de Dresde, ce qui l'empêcha d'aller cette année-là dans son pays natal. Ce séjour à Loschwitz semble lui avoir fait un plaisir tout particulier; nous lisons notamment dans son carnet : « Dieu merci, la journée a été belle et le soir aussi était beau; hier, j'ai composé une chanson⁹¹. Tout semblait déborder d'amour et de paix domestique. Aussi ai-je prié Dieu et le prierai-je encore (que sa volonté soit faite et non la mienne), qu'il m'accorde le bonheur de vivre une vie calme, à la campagne, loin du monde civilisé. » Et plus tard : « Heureux comme il me semble l'être actuellement, nul autre ne peut l'être! » Comme ces quelques lignes nous révèlent le sérieux de ce caractère de vingt-neuf ans,

avide de solitude, et ce penchant à fuir la société des hommes qui s'aggraverait plus tard jusqu'à la morbidité. En lisant ces phrases émouvantes, on a la certitude que cet homme ne tardera pas à se joindre au cortège des grands isolés et incompris.

Revenu à Dresde à l'automne, Friedrich s'y installa avec Klinkowstroem. Dresde était alors le centre du mouvement romantique, un îlot d'art et de littérature. Klinkowstroem entra en rapports avec les jeunes poètes romantiques de l'entourage de Tieck et de Novalis; après 1803 arrivèrent également à Dresde d'autres peintres, les frères Riepenhausen⁹² et Ferdinand de Olivier⁹³, celui-ci ayant passé dans cette ville les plus importantes de ses années d'études⁹⁴; et Friedrich, malgré sa sauvagerie et sa retenue, ne pouvait rester étranger aux idées nouvelles. D'ailleurs, son individualité très marquée, son âme d'enfant, son esprit fortement croyant et jusqu'à la sévérité toute spartiate de sa frugalité étaient de ces qualités qui s'apparentaient en bien des points à l'idéal humain des romantiques de cette époque. Beaucoup d'idées nouvelles l'assaillaient, notamment les conceptions de Schelling et de Runge sur le paysage et sa représentation dans l'art. Le mot « paysage » prit alors une signification entièrement neuve : il désignait toute une représentation symbolique de la vie elle-même et non plus une simple image de la nature. L'art nouveau devait, à travers la nature, rendre sensible et compréhensible aux hommes leur vie spirituelle. L'année 1804 se passa dans le travail et le calme; Friedrich exécutait toujours des dessins à la sépia et n'avait pas encore commencé à peindre à l'huile. Cette même année, Runge quitta Dresde pour émigrer d'abord à Hambourg. On manque malheureusement de toutes autres nouvelles et références concernant la vie de Friedrich au cours de cette année.

La « Société des Amis des Arts de Weimar » organisait chaque année aux « Propylées » une exposition dotée de prix, qui avait pour but de mettre en vedette les jeunes artistes. En 1803, Caspar David Friedrich prit part à ce concours. Il envoya à Weimar deux dessins de paysages et obtint la moitié du prix prévu. C'était son premier succès public, d'autant plus flatteur d'ailleurs que Goethe lui-même⁹⁵ cita en détail le travail de Friedrich⁹⁶. Cette année 1803 lui fut également favorable du point de vue de ses relations personnelles. Il se lia d'amitié avec le sculpteur Kuehn⁹⁷, qui a également fait un buste⁹⁸ de Friedrich et sculpté son portrait en marbre⁹⁹. Kuehn fut le *Spezialfreund* (ami particulier) de Friedrich, comme les autres l'appelaient¹⁰⁰. La même année, il fit la connaissance de Gerhard de Kuegelgen¹⁰¹, un peintre de portraits et de scènes historiques qui, dès son époque, était déjà très apprécié. Mais c'est surtout au cours des années suivantes qu'il acquit d'importantes relations, dont il fit bénéficier généreusement son ami. Kuegelgen alla plus tard¹⁰² à Weimar pour faire le portrait de Goethe¹⁰³, et celui-ci,

à l'occasion de la visite de Kuegelgen à Weimar, écrit ce qui suit : « Kuegelgen, cet excellent artiste si agréable de rapports et si apprécié de tous, a passé quelques semaines parmi nous; il a peint le portrait de Wieland¹⁰⁴ et le mien d'après nature, et ceux de Herder¹⁰⁵ et de Schiller¹⁰⁶ d'après tradition. Chez lui, l'homme et le peintre ne font qu'un, et c'est pourquoi ses tableaux resteront toujours doublement appréciables. » Jusqu'à la mort tragique de Kuegelgen, les deux artistes, Friedrich et lui, restèrent étroitement unis. Le fils du peintre, Wilhelm de Kuegelgen¹⁰⁷, nous a laissé de Caspar David Friedrich une intéressante description qui jette une vive lumière sur son caractère : « Parmi les artistes qui fréquentaient notre maison, le peintre de paysage Friedrich était pour nous, enfants, le préféré, peut-être parce qu'il se mêlait davantage à nous et, en ce qui me concerne, à cause de son individualité qui déjà alors m'était totalement incompréhensible et qui, cependant, m'attirait spécialement. Friedrich était un homme très particulier. Avec son énorme barbe de cosaque et ses grands yeux sombres, il eût été un parfait modèle pour un tableau de mon père représentant le roi Saül dominé par l'esprit du mal¹⁰⁸. Et cependant il y avait en lui une âme qui aurait été incapable de faire du mal à une mouche et plus incapable encore d'abattre le pieux David joueur de harpe; c'était un tempérament très doux, enfantin, aisément accessible aux enfants et aux natures enfantines, dont il s'approchait d'ailleurs volontiers et en confiance. En général, il se montrait sauvage, se repliant en lui-même et s'abandonnant à cette solitude qui, avec le temps, devait lui devenir de plus en plus familière et dont il cherchait à exprimer le charme dans ses tableaux. »

Cette année, satisfaisante au point de vue de ses rapports avec les amis et avec l'art, fut suivie pour Friedrich d'une époque troublée. Napoléon s'avancait victorieux à travers l'Allemagne et avait remporté la victoire d'Iéna¹⁰⁹. Bien que Friedrich fût sujet suédois, il se sentait profondément allemand et était un fervent patriote. Il avait hérité des qualités spirituelles de ses ancêtres : un courageux amour de la vérité, un fier sentiment de liberté et une haute indépendance morale. Aussi prit-il la situation politique si à cœur qu'il tomba malade de souci sur le sort de sa patrie¹¹⁰. Il chercha et trouva l'apaisement dans son pays natal, au cours de longues promenades dans les environs de Greifswald et à l'île de Ruegen. C'était surtout le crépuscule qui convenait à son état d'âme, car son humeur mélancolique s'accommodait mal de la joie ensoleillée du jour. Runge aussi était revenu au pays natal et les deux artistes ont parcouru ensemble l'île de Ruegen; ce devait d'ailleurs être leur dernière rencontre. C'est à cette époque que son frère Christian fit de Caspar David Friedrich un portrait gravé sur bois¹¹¹; c'est un noble profil d'homme, particulièrement émouvant de calme et de ré-

flexion. Christian, qui était bien doué, fit également d'autres gravures sur bois¹¹² et Goethe lui-même possédait deux de ces gravures¹¹³. L'été suivant, Friedrich fit un voyage à travers la Bohême et goûta particulièrement les beautés de ses paysages; en automne, il était de nouveau à Dresde où il habitait le faubourg de Pirna.

Il commença alors enfin à se consacrer à la peinture à l'huile. Cet homme de trente-trois ans n'avait fait jusqu'ici que préparer, par la pensée et par le dessin, la voie qu'il voulait suivre dans la peinture à l'huile. Jamais d'ailleurs Caspar David Friedrich n'a peint directement d'après nature. Il notait par des dessins ce qui lui paraissait important à retenir; ses tableaux, il les peignait dans son atelier. La nouvelle fut signalée et discutée dans la presse¹¹⁴.

En août 1807, Heinrich de Kleist¹¹⁵ était venu à Dresde, où il devait rester jusqu'au printemps de 1809; il y rencontra Ruehle de Lilienstern avec lequel il avait fait à Potsdam son service militaire. Ruehle de Lilienstern était officier et avait une fonction de précepteur de prince à Dresde, où il était venu de Weimar, amenant avec lui son protégé, le fils du duc Charles Auguste¹¹⁶; il devint l'élève de Caspar David Friedrich et était en outre compositeur et poète. Kleist avait été arrêté par les Français à Berlin en juin 1807, sous prétexte d'espionnage, et avait été transféré au fort de Joux. Dès sa libération¹¹⁷, il se rendit à Dresde. Autour de Kleist et de Ruehle de Lilienstern se forma bientôt un petit cercle. On y rencontrait Ernst de Pfuel, un autre de leurs amis d'enfance; en outre, Adam Mueller, un jeune intellectuel de Berlin qui projetait la création d'un journal intitulé *Phoebus*. La partie artistique fut confiée à Ferdinand Hartmann¹¹⁸, le peintre d'histoire, un homme du même âge que Caspar David Friedrich. Celui-ci fit bientôt la connaissance de Kleist, qui logeait dans la même maison que Ruehle de Lilienstern, au voisinage immédiat du modeste logis de Friedrich. Ils se sentaient attirés l'un vers l'autre et il y a tout lieu de croire qu'ils se trouvèrent en rapports relativement étroits. Ce fut peut-être la seule fois où Friedrich découvrit et apprécia une communauté de vie, dans cet entourage de Kleist dont l'ambiance l'orienta vers ses représentations symboliques de la liberté. C'est effectivement Kleist, instigateur de la lutte immédiate contre l'envahisseur, qui lança Friedrich sur une nouvelle voie et fit de lui un peintre politique, de même que Kleist, par sa *Bataille d'Hermann*¹¹⁹ fut un poète politique. Comme on ne pouvait songer, même à Vienne, à publier ce drame, ce fut le manuscrit qui circula de main en main, entre amis intimes¹²⁰. Sans doute Kleist l'a-t-il lu lui-même dans l'atelier de Friedrich, devant le cercle d'amis qui se réunissait, soit là, soit dans le petit logis de l'employé de la Monnaie Kummer, pour des discussions politiques. On voit très nettement, à travers les lignes suivantes de Schubert¹²¹

l'atmosphère de ce cercle : « Friedrich habitait au faubourg de Pirna, dans une maison sise près de l'Elbe et qui, comme la plupart des maisons des environs, appartenait à des gens de petite fortune. L'installation de sa chambre s'adaptait parfaitement à un tel voisinage; on n'y voyait pas autre chose qu'une chaise de bois et une table sur laquelle se trouvaient ses instruments de travail. S'il venait un invité que l'on voulait faire asseoir, on apportait une vieille chaise de bois de la petite pièce voisine; et s'il en venait deux, on introduisait le banc de bois qui se trouvait sur le palier de l'escalier. Car dans cette petite pièce ne se trouvaient, outre cette chaise, qu'une table analogue et un lit sur lequel était étendue une couverture de laine. Depuis lors, je vins souvent voir Friedrich; j'écoutais volontiers les confidences de son cœur d'Allemand sur la situation de l'époque et je ne le quittais jamais sans m'être instruit sur beaucoup de choses et sans être à la fois calmé et consolé. » Dans cette vie commune avec des amis sûrs, Friedrich se défit pour quelque temps de sa sauvagerie mélancolique et s'abandonnait avec confiance. Parmi ses amis de cette époque se trouvait également Gotthilf Heinrich de Schubert, un théologien devenu médecin qui faisait des conférences et dont Kleist fut, lui aussi, un auditeur zélé. En ces temps politiquement si troublés, qui se situent entre les défaites d'Iéna et de Wagram, tandis que l'alliance de la Saxe avec Napoléon assurait à Dresde la sécurité et le calme, l'atelier modeste et puritain de Caspar David Friedrich semble avoir été le centre de ralliement d'un petit cercle d'hommes remarquables, artistes vivants et patriotes enthousiastes. « Ainsi nous trouvions-nous à Dresde, raconte Schubert¹²², comme derrière une haute muraille, le cœur, certes, souvent attristé par la misère générale du pays, mais protégés et abrités contre l'orage qui grondait à l'extérieur. J'étais, entre temps, entré en relations confiantes et m'étais bientôt lié d'amitié avec un homme auprès duquel il était souvent possible de recueillir quelques échos de l'agitation et de la tempête politique extérieures. Ce n'était ni un homme de guerre, ni un diplomate célèbre, mais le Pomérânien au cœur noble, Caspar David Friedrich. »

C'est de cette époque que nous a été conservé son portrait, par une main étrangère inconnue, en forme de miniature ovale¹²³. Il y apparaît avec un visage assez pâle et maigre qui n'a certes rien de beau; mais les muscles en expriment des traits de caractère puissants, devenus une empreinte durable sous l'effet de la constance de ses sentiments et de son tempérament. La gravité mélancolique du front est adoucie par le regard enfantin et loyal de ses yeux bleus. Cette miniature était destinée à son frère Heinrich¹²⁴ qui, dans une lettre¹²⁵, remercie avec effusion¹²⁶.

Friedrich resta en contact permanent avec les siens et avec sa terre natale. Ayant reçu vers la même époque une lettre portant un timbre français, de son frère Christian qui était alors à

Lyon, il en fut si agacé qu'il garda la lettre sans la lire jusqu'au lendemain. Et il y répondit en ces termes : « Tu comprends toi-même qu'il n'est pas convenable que toi, un Allemand, tu sois en France, et cela me console, sinon j'aurais complètement douté de tes sentiments allemands; je te prie toutefois de ne plus m'écrire aussi longtemps que tu séjourneras en France. » Bien compréhensible est cette attitude de Friedrich, pour qui il était pénible que son frère fût au pays des vainqueurs.

L'été de 1808 s'écoula de nouveau pour Friedrich en Bohême où il travailla avec zèle. Revenu à Dresde, il commença l'exécution de sa première commande importante¹²⁷. La jeune comtesse Thun avait vu un dessin de Friedrich représentant une croix dans la montagne, entourée de sapins¹²⁸. Son mari, sur sa demande expresse, commanda à Friedrich un panneau d'autel¹²⁹ sur le même sujet, pour la chapelle de son château de Tetschen¹³⁰. Avant sa livraison, ce tableau, qui devait être tellement discuté, fut exposé, pendant les jours de Noël 1808¹³¹, dans l'atelier de Friedrich. Nous nous occuperons plus spécialement de ce tableau, qui rencontra un grand succès, lorsque nous étudierons l'œuvre de Friedrich. Nous voyons d'ailleurs à quel point il était alors isolé et de rapport difficile, d'après une lettre¹³² dans laquelle on le désigne comme « le plus insociable des insociables¹³³ ». Dans les derniers jours de l'année finissante, Friedrich apprit la mort de sa sœur Catharina Dorothea qui était décédée à Breesen le 22 décembre.

Les premiers mois de 1809 furent remplis de la dispute concernant sa *Croix dans la montagne*. L'attaque contre le tableau d'autel de Friedrich fut lancée par le chambellan de Ramdohr¹³⁴. Sa critique est complètement repudiée par tous les auteurs et considérée comme un geste de haine; et cependant cette critique a une valeur inappréciable, à cause de la clarté avec laquelle Ramdohr a dégagé ce qu'il y a de nouveau dans l'art de Friedrich. La lutte fut conduite, pour le compte de Friedrich, par deux peintres de ses amis, Gerhard de Kuegelgen et Ferdinand Hartmann. Friedrich lui-même exprimait son sentiment dans une longue lettre du 8 février 1809 à laquelle était joint un article¹³⁵ sur son tableau d'autel de Tetschen, devenu le drapeau de l'art romantique.

De cette époque nous avons encore un portrait de Friedrich peint par une femme peintre de ses amies, Karoline Bardua¹³⁶, qui séjournait à Dresde comme élève de Kuegelgen. Elle avait d'abord étudié depuis 1805 à Weimar, où Goethe lui avait dédié un petit poème¹³⁷. Cette femme sensible nous a laissé un beau portrait¹³⁸, plein de lumière intérieure, représentant Friedrich dans un vêtement de velours; sa tête empreinte de noblesse est encadrée de favoris, la dureté des traits autour de sa bouche s'est encore approfondie, les lèvres sont fermées; le regard est celui d'un homme grave et réfléchi.

Au début de l'été, Friedrich retourna à Greifswald¹³⁹, visita Ruegen et passa encore quelque temps à Neubrandenburg¹⁴⁰; il y rendit visite à son frère Johannes qui s'y était marié et établi comme forgeron. A la fin de juin, Friedrich était de nouveau à Dresde, ainsi qu'il ressort d'une lettre¹⁴¹.

A la fin de l'automne, Friedrich reçut un triste message. Son père était mort à Greifswald le 6 novembre 1809¹⁴², à l'âge de quatre-vingt-un ans. Cependant, malgré la disparition du chef de famille, les frères restèrent très unis, plus unis peut-être même que par le passé, comme pour combler le vide laissé par le disparu.

A l'automne de 1809, le peintre Georg Friedrich Kersting¹⁴³ était venu à Dresde. Il avait, comme Friedrich, fait ses études à l'Académie de Copenhague¹⁴⁴. Kuegelgen le mit en relations avec Friedrich et les souvenirs communs, du temps de leurs études à Copenhague, les rapprochèrent bientôt, bien que Friedrich fût de onze ans plus âgé que Kersting. Ainsi voyons-nous en l'été de 1810 Friedrich et Kersting en promenade à pied dans le Riesengebirge et en Bohême. Le 11 juillet 1810, nous trouvons dans le registre des étrangers de la Schneekoppe cette inscription : « Friedrich, peintre paysagiste de Greifswald en Poméranie suédoise; Georg Friedrich Kersting, de Guestrow en Mecklembourg-Schwerin. » C'est là que Friedrich vit, pour la première fois, un paysage de grande montagne et sans doute dut-il être surtout impressionné par la vue qui s'ouvrit à ses yeux, du haut du sommet le plus élevé du Riesengebirge, tandis que les brumes de la nuit s'étendaient encore comme un voile sur les vagues infinies de la chaîne montagneuse. Il n'est pas douteux que cet artiste, particulièrement sensible aux apretés de la nature, ressentit fortement ces nouvelles impressions, qui réagirent dès son retour sur ses travaux. On s'étonnera que Caspar David Friedrich n'ait jamais été en haute montagne; sans doute, n'en avait-il pas eu l'occasion, car son esprit devait être certainement attiré par les neiges et les pentes abruptes, pour retrouver dans la majestueuse solitude la grandeur divine.

Le Musée national de Berlin conserve un précieux portrait au crayon relevé d'aquarelle, que Kersting fit de son ami le 18 juillet 1810¹⁴⁵; il montre Friedrich de dos, portant un sac de touriste et avec sa veste sur l'épaule. Ce petit dessin donne l'impression que Friedrich, alors, était heureux et content.

Le roi de Prusse, Frédéric Guillaume III¹⁴⁶, était venu de Königsberg à Berlin, à la demande de Napoléon, pour les fêtes de Noël de 1809. A l'extérieur aussi, la situation reprenait de plus en plus son cours normal. Lorsque s'ouvrit à Berlin, le 23 septembre 1810, le Salon de l'Académie, l'inauguration s'en fit de nouveau dans une atmosphère de fête, malgré la mort récente de la reine Louise, survenue le 19 juillet. Dans la préface du catalogue s'exprimait aussi une nouvelle atmosphère de

sécurité et d'espoir¹⁴⁷. Friedrich avait envoyé à ce Salon de la capitale prussienne deux grands tableaux : le *Moine au bord de la mer*¹⁴⁸ et l'*Abbaye dans la forêt de chênes*¹⁴⁹. Les deux tableaux furent achetés¹⁵⁰ par le prince héritier¹⁵¹ qui, bien qu'il fût âgé de quinze ans seulement ou peut-être de ce fait même, était très attiré par les nouvelles idées romantiques. Le *Moine au bord de la mer* fut de nouveau l'occasion d'une petite querelle littéraire entre Heinrich de Kleist d'une part et Clemens Brentano¹⁵² et Achim de Arnim¹⁵³ d'autre part. Clemens Brentano avait rédigé un article dans lequel, de l'avis de Kleist, il n'avait pas su dégager l'essentiel de l'art de Caspar David Friedrich et semblait désarmé devant son œuvre; Kleist modifia l'article et sut en quelques phrases exprimer l'art de Friedrich comme on n'a guère su le faire depuis lors¹⁵⁴. Kleist dut s'excuser auprès de Brentano et auprès d'Achim de Arnim, qui avait collaboré à la rédaction initiale de l'article, et ainsi la question fut réglée. En raison de l'intérêt dont avait témoigné le prince envers les tableaux de Friedrich, celui-ci fut nommé, le 12 novembre 1810¹⁵⁵, membre correspondant de l'Académie royale de Berlin¹⁵⁶. On en pourrait conclure que Friedrich dut ainsi sa nomination plus à la faveur royale qu'à l'initiative directe des professeurs d'Académie; et sans doute, des motifs accessoires d'ordre patriotique et politique, notamment le désir d'encourager et de récompenser un ami enthousiaste de la patrie, ne furent-ils pas étrangers à cette nomination. Quoi qu'il en soit, ce Salon fut pour Caspar David Friedrich l'occasion de ses premières distinctions officielles, toutes plus flatteuses les unes que les autres : sa nomination à l'Académie, l'achat de ses œuvres par le prince héritier et — ce à quoi il fut peut-être le plus sensible — l'adhésion de Heinrich de Kleist. Des liens profonds s'établissaient en effet entre Friedrich et Kleist dans leurs efforts et leur idéal communs. L'artiste au cœur modeste se range aux côtés du grand poète, qui comprend et admire son art; et ce fait a pour nous aujourd'hui un sens beaucoup plus profond qu'il n'en pouvait avoir de leur vivant.

L'année 1810 fut donc riche en événements heureux pour l'artiste, qui reçut également dans son atelier à Dresde la visite de Goethe, amené par le fidèle ami Kuegelgen. Goethe et Friedrich n'ont d'ailleurs noué aucune relation vraiment personnelle; la nature âpre et sauvage de Friedrich était en effet fort étrangère à celle de Goethe et devait lui rester incompréhensible. Goethe était venu voir Friedrich, accompagné de sa protégée, la femme peintre Louise Seidler¹⁵⁷, qui était depuis 1810 l'élève de Kuegelgen. La jeune femme se prit d'amitié pour Friedrich et eut plus tard l'occasion d'intercéder en faveur de son art auprès de Goethe. Cependant, malgré tous ses succès dans l'art et auprès des hommes, Friedrich resta toujours le même et l'on peut se demander s'il s'est réjoui de ses succès ou s'il ne s'est pas, au

contraire, inquieté de sa joie, craignant d'éloigner le sort favorable au moment où il entraît à pas hésitants dans sa vie.

L'année s'acheva sur une triste nouvelle : Philipp Otto Runge était mort à Hambourg le 2 décembre 1810. Friedrich l'a certainement regretté; car s'il n'était pas avec lui en rapports d'amitié proprement dits, il percevait cependant les liens intellectuels qui avaient existé entre eux. C'est en effet l'idée même de Runge que Friedrich poursuivit et réalisa, quoique d'une manière plus timide et plus réservée; il fut en quelque sorte l'héritier intellectuel et artistique de Runge, bien que son âme d'ermite ne possédât ni la puissance ni l'éclat de l'esprit dominateur de Runge. Le nécrologe consacré à Runge par Brentano et qui remplit un numéro entier des *Berliner Abendblätter* est caractéristique de l'admiration que l'on avait pour Runge¹⁵⁸. Ainsi, dans l'histoire du romantisme allemand, cette année 1810 apparaît pour l'art de la peinture comme une étape marquante, qui vit à la fois l'affirmation de la gloire de Friedrich et l'étude sur Runge, publiées par Heinrich de Kleist dans son journal.

Friedrich consacrait tout son temps au travail, ne s'interrompant que pour de plus ou moins longues promenades, qui d'ailleurs contribuaient également à son œuvre. La note dominante de mélancolie s'affirmait de plus en plus dans ses tableaux; et Kuegelgen exprime l'essentiel en quelques mots lorsqu'il dit : « De tels tableaux n'avaient jamais existé auparavant et pourront difficilement se retrouver, car Friedrich, comme tous les vrais génies, est à sa manière un phénomène unique¹⁵⁹. » Le caractère de Friedrich ne s'était d'ailleurs pas modifié; il était sérieux, aimait la solitude et était plus disposé à fuir les hommes qu'à les fréquenter; écoutant surtout sa voix intérieure, il se conforme à son propre adage : « Conserve en toi une âme pure d'enfant et obéis sans hésiter à ta voix intérieure, car elle est ce qu'il y a de divin en toi et ne te trompera pas¹⁶⁰! » Et, en effet, sa voix intérieure n'a jamais trompé Friedrich, bien qu'elle l'ait conduit souvent sur des chemins rocailleux; elle fut l'idéal qui le guida à travers sa vie entière.

Avec son ami le sculpteur Kuehn, Friedrich fit pendant l'été une excursion à pied à travers le Harz; ces voyages étaient parmi ses rares moments de détente et de repos; et il puisait dans la nature des forces nouvelles. Les deux artistes vinrent aussi à Ballenstedt pour y rendre visite à Karoline Bardua, qui y habitait à l'époque. Friedrich fit une grande impression sur Minchen, la jeune sœur de Karoline, et les adieux furent très cordiaux, presque prometteurs; ils ne devaient cependant plus jamais se revoir. Sur le chemin du retour, Friedrich passa auprès de Goethe, à Iéna, les journées des 8 et 9 juillet 1811. Grâce à l'intermédiaire de Goethe, le duc Charles Auguste de Weimar acheta le tableau de Friedrich représentant *l'Arc-en-ciel au clair de lune*, qu'il avait peint vers 1809¹⁶¹. Cependant, malgré les encourage-

ments qu'il accorda à l'artiste et malgré la sympathie qu'il lui témoigna¹⁶², Goethe n'a rien fait pour assurer la renommée de Friedrich¹⁶³. « Les pensées qui dominent le travail de Friedrich ne peuvent, d'un point de vue strictement artistique, être complètement approuvées », tel était l'avis de Goethe. Pauvre Friedrich! De même qu'il n'avait pu satisfaire Brentano et Arnim, il ne pouvait satisfaire Goethe lui-même. Et, en fait, Friedrich n'obtint l'adhésion d'aucun des chefs de file de l'art de son époque; il le sentait et en souffrait douloureusement, car il donnait le meilleur et le plus profond de lui-même.

De cette année date également le tableau que Kersting peignit de son ami¹⁶⁴. Il représente l'atelier nu de l'artiste, aux murs gris vert, qui, dans sa froideur, ressemble à une cellule, et répond d'ailleurs exactement à la description qu'en donne son ami Schubert¹⁶⁵. La simplicité puritaine qui entourait Friedrich, même dans son travail, était caractéristique de son être. On voit Friedrich, un homme blond aux yeux bleus, dans un vêtement gris, les pieds dans des pantoufles de feutre, appuyé sur une chaise et examinant un tableau placé sur un chevalet. Au mur sont pendus une palette et un compas¹⁶⁶. Quelle différence avec l'atelier de Gerhard de Kuegelgen, dont Kersting avait fait un tableau à la même époque! La sœur de Theodor Koerner¹⁶⁷, Emma, écrit à son frère à ce sujet : « Ces deux tableaux m'ont beaucoup amusée par leur contraste. Tu connais la très grande simplicité de l'atelier de Friedrich. Chez Kuegelgen, par contre, tout est élégance et la pièce est remplie d'accessoires d'art; on y voit des verreries de couleur, des figures de plâtre et d'innombrables livres. » Les deux tableaux eurent un gros succès et, la même année, Kersting peignit deux autres tableaux de Friedrich au travail, dans son atelier¹⁶⁸, au moment où il va se mettre à peindre.

A la fin de l'année, Friedrich reçut une terrible nouvelle : Heinrich de Kleist s'était suicidé le 21 novembre 1811 au bord du Wannsee près de Berlin. Il avait succombé dans la lutte désespérée engagée pour le maintien de ses *Abendblaetter* et pour sa propre subsistance et il n'avait pu, comme Friedrich, puiser dans sa foi le courage de continuer la lutte. Il s'était trouvé trop écrasé sous l'effet dégradant de la censure. Henriette Vogel, la femme d'un employé, s'était volontairement sacrifiée avec lui. Ce double suicide souleva une émotion considérable et il est profondément triste de constater qu'il fallut une fin aussi tragique pour rendre enfin célèbre le nom de Kleist.

En 1812, Friedrich éprouva de grosses difficultés financières. Lorsqu'il lui arrivait d'avoir quelque argent, il le donnait aussitôt à des nécessiteux ou encore l'utilisait à secourir des amis dans la gêne, sans jamais garder quelques réserves pour lui. Si bien qu'il dut tenter de vendre de ses œuvres; ses tentatives échouèrent souvent, hélas! car il était trop timide pour chanter

les louanges de ses propres créations. Goethe s'efforça une fois de plus de vendre des œuvres de Friedrich; son ami H. Meyer lui écrit ce qui suit à la date du 23 avril 1812 : « Seidler¹⁶⁹, l'écuyer, a rapporté de Dresde des dessins de Friedrich emballés entre deux grandes planches. Parmi ces dessins se trouve certainement la fenêtre, peut-être aussi la croix, le cimetière, et aussi ceux qui avaient déjà été exposés autrefois à Weimar¹⁷⁰. A cette époque-là, il pouvait encore se permettre de conserver ses œuvres; maintenant, la misère l'oblige à se défaire du tout. » Les efforts de Goethe restèrent vains, et c'est pourquoi il écrivit ceci à son ami Heinrich Meyer¹⁷¹, le 11 juin 1812 : « Les dessins de Friedrich, que vous m'avez envoyés, comprenaient ou comprennent le cimetière, la vue sur la Baltique dans la lumière du matin, l'un et l'autre des dessins de grandes dimensions, que nous avons déjà vus autrefois. Viennent ensuite une maison paysanne et la fenêtre avec la vue sur l'Elbe, que nous connaissons également. Puis, en grand in-4°, un dessin qui forme pendant avec la fenêtre en question, et qui comporte une vue sur le pont de Dresde. Enfin, deux autres fenêtres à Loschwitz avec des vues, une perspective de Blasewitz et une maison paysanne, sans paysage de fond ni sujet secondaire. Comme nous l'avions convenu, j'ai aussitôt soumis tout cela aux grands mécènes, puis à l'autre amateur que nous connaissons; mais il semble bien que leurs velléités d'acquisitions soient passées. Il va falloir, hélas! renvoyer au pauvre Friedrich non pas l'argent qu'il espérait, mais les œuvres qu'il m'avait confiées. » C'est effectivement ce qui se produisit. Friedrich mit alors tous ses espoirs dans le Salon de l'Académie de Berlin¹⁷², auquel il envoya sa *Croix sur le Riesengebirge*¹⁷³. Il avait fixé dans cette œuvre les impressions recueillies lors de son voyage avec Kersting en 1810. Ce tableau suscita un intérêt légitime; il exprimait ouvertement la foi religieuse de l'artiste. Friedrich y chantait la gloire divine en un cantique matinal. Cette fois, le roi de Prusse en personne fut l'acquéreur, et Friedrich connut de nouveau un grand succès, qui lui fit oublier peut-être les lourds soucis de la période précédente.

Dans le courant de l'année 1812¹⁷⁴, Achim de Arnim avait visité l'atelier de Friedrich pour y admirer ses peintures¹⁷⁵; il était, lui aussi, vivement ému de la mort de Kleist.

Pour apporter quelque aide à Friedrich, Goethe lui avait envoyé un élève, Carl Wilhelm Lieber¹⁷⁶, fils d'un valet de chambre de la Cour de Weimar. Le 2 janvier 1813, Goethe écrit à Heinrich Meyer : « Lieber vous a-t-il peut-être écrit de Dresde? Son père est encore revenu me voir, avec ses jérémiades habituelles et les éternelles suppliques à l'Altesse Sérénissime, toutes prêtes dans sa poche. Il paraît que Friedrich a perdu patience avec le jeune homme. Le père ne me semblait pas au courant. Si j'ai bien compris, il doit s'agir d'une corneille et de certains sapins couverts de neige¹⁷⁷. » En réalité, Friedrich s'était disputé avec le

jeune Lieber au sujet du tableau *la Forêt de sapins au corbeau*¹⁷⁸, que l'on doit ranger parmi les œuvres à symbole politique de Friedrich.

La peinture lui était un moyen d'exprimer ses convictions patriotiques. Il était né en Poméranie suédoise, par conséquent sujet suédois¹⁷⁹, et ne se sentait ni Prussien, ni Saxon. Il situait sa patrie intellectuelle et effective dans tous les lieux où l'on parlait l'allemand. C'est ainsi qu'il plaçait toute sa foi et tout son espoir dans la défaite de Napoléon, qui avait fait halte à Dresde, en route vers la Russie. L'atmosphère générale se faisait de plus en plus lourde et les espions se glissaient partout. En octobre 1812, quand la nouvelle de l'incendie de Moscou¹⁸⁰ se répandit dans la région, le baron de Stein écrivit¹⁸¹ : « Un vieux dicton revient à l'honneur : il est terrible, le Dieu de toutes les Russies. » Cependant, beaucoup ne voulaient pas encore croire à la chute de Napoléon, même lorsqu'on le vit traverser l'Allemagne, quelques semaines plus tard, vaincu, fuyant en traîneau. Goethe, qui avait fait une vive impression à Napoléon en 1808 à Erfurt, continuait à croire fermement à la bonne étoile de l'empereur des Français, et mettait en garde ceux qui le défiaient.

La guerre de libération éclata dans l'Allemagne du Nord au printemps de 1813. La jeunesse allemande voulait secouer le joug étranger et comptait sur l'aide du Dieu des opprimés. Le mot de ralliement était : « Dieu, Liberté, Patrie. » Des corps francs furent constitués ; Kersting et Koerner s'engagèrent dans les Tirailleurs Noirs de Luetzow. Kersting avait obtenu son premier grand succès et de nouvelles commandes à la suite du Salon de l'Académie de 1812, à l'occasion duquel il avait vendu ses deux toiles représentant les intérieurs d'ateliers¹⁸². Kuegelgen et Friedrich lui vinrent en aide pour compléter son équipement de campagne¹⁸³. Koerner ne devait plus revenir, il tomba pour sa patrie. Friedrich avait vu grandir Koerner, car lorsqu'il s'était lié d'amitié avec le père de celui-ci, Theodor n'était encore qu'un enfant de huit ans. Puis le fils avait suivi l'exemple du père, et il était devenu l'ami de l'artiste. Dans la famille de Friedrich, on conserve encore aujourd'hui un exemplaire d'une œuvre du jeune poète, *Knospen*¹⁸⁴, dans l'édition originale de 1810, avec cette dédicace : « A mon ami Friedrich. — Theodor Koerner. »

De son côté, Friedrich alla s'installer en compagnie de son ami Kummer dans un petit village de la Suisse saxonne¹⁸⁵. Connaissant le caractère de Friedrich, on ne peut être surpris qu'il n'ait pas participé au soulèvement général. Il eût été plus heureux s'il avait pu se mêler à toute cette jeunesse et goûter avec elle les heures glorieuses du combat. Mais sa nature intime ne lui facilita pas un élan total vers la grande cause, bien qu'il en eût été tout pénétré et ému. Il se replia sur lui-même et ses pensées vagabondèrent vers l'infini.

C'est en octobre, devant Leipzig¹⁸⁶, que se décida le sort de

Napoléon et que l'armée française évacua Dresde. Débordant de reconnaissance, Friedrich, qui était rentré à Dresde, composa un poème en forme de psaume, intitulé : *Après la libération de Dresde*¹⁸⁷. Tous respirèrent et osèrent espérer¹⁸⁸. La victoire était acquise, l'ennemi en fuite, et pourtant une ombre pesait encore sur les esprits et tempérait la joie : les deuils causés par le sang répandu dans la guerre et la victoire, et la crainte des hordes venant de l'Est. Friedrich partageait notamment avec Goethe l'appréhension que le joug russe ne succédât au joug français.

Le 24 mars 1814, le gouverneur général russe Repnin inaugura à Dresde une exposition d'œuvres patriotiques. Friedrich exposa quelques œuvres et obtint à nouveau des succès. Mais il n'en restait pas moins sous l'empire de la déception, lui qui avait espéré que la paix apporterait avec elle l'aube d'une ère nouvelle. Tout l'idéal de 1813 se trouvait réduit à néant. Rien ne saurait mieux définir, à notre opinion, la situation telle qu'elle était à cette époque, que les paroles saisissantes du général de Scharnhorst¹⁸⁹, à qui la Prusse doit avant tout sa renaissance militaire¹⁹⁰ : « Nous sommes malheureux, malheureux d'une manière indicible, écrasés, défaits; nous n'avons même plus la force de nous livrer au désespoir. S'il était possible de se relever de ses ruines, après tant de tourments, après des souffrances illimitées, qui hésiterait à se sacrifier pour semer le grain d'une nouvelle moisson, qui ne mourrait volontiers, s'il osait espérer qu'une puissance et une vie nouvelles en résulteraient! Mais il n'existe qu'une voie conduisant vers ce but : il faut infuser à la nation le sens de l'indépendance, il faut qu'elle se trouve confrontée avec elle-même. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de tendre nos efforts dans cette direction. »

Les sombres nuées du désespoir avaient succédé au bref rayonnement de la joie. Friedrich avait espéré de tout son cœur que sa patrie sortirait grandie et fortifiée de l'épreuve; en outre, la situation matérielle de l'artiste était fort critique. « Le bonheur semble m'avoir complètement abandonné », écrit-il à son frère Heinrich; et il lui demande 300 thalers pour pouvoir payer ses dettes. Toutes les déceptions intérieures et extérieures incitèrent Friedrich à un isolement de plus en plus grand. Les dures et pesantes épreuves imposées depuis des années au peuple allemand avaient entretenu et avivé les souffrances personnelles de l'artiste; le fond de son âme s'était chargé peu à peu d'une sombre grisaille. La solitude grelottante ne devait plus le délaisser; et comme, en outre, plusieurs de ses amis ne se trouvaient pas à Dresde cette année-là¹⁹¹, Friedrich ne vivait que pour son art et méditait presque continuellement sur ses œuvres dans sa chambre fort obscurcie¹⁹². Dans ce temps-là, il note dans son journal¹⁹³ : « Loin de moi la pensée de travailler à l'encontre des exigences de l'époque (à moins qu'il ne s'agisse d'une simple

mode), ni de nager contre le courant; que l'époque détruise bientôt ses propres œuvres, voilà l'espoir plus réel auquel je m'adonne. Mais encore moins suis-je assez faible pour flatter contre mes convictions les exigences de l'époque. Je m'enferme dans mon cocon, et je laisse au temps le soin de voir ce qui aura été filé. »

A l'automne de 1815, nous retrouvons Friedrich dans sa ville natale; il vit parmi les siens et dessine avec ardeur. De plus en plus, il se retire du monde et devient un étranger sur cette terre. Le célèbre sculpteur David d'Angers¹⁹¹ dit de lui : « Friedrich ne va pas dans le monde; on rirait de sa noble naïveté : « il n'est pas comme tout le monde », dirait la civilisation moderne, qui, si elle le possédait, arrondirait tous les angles de ce gigantesque rocher qui porte sa tête dans le ciel, et dont la base lutte contre les vagues de la mer en courroux¹⁹⁵. » Friedrich n'a que quarante et un ans, la période heureuse de sa vie touche à sa fin, et le temps de l'isolement commence. Errant solitaire à travers les villes et les campagnes, uniquement absorbé par ses visions intérieures, il rappelle Beethoven¹⁹⁶, qui est de quatre ans son aîné, par son mode d'existence. Et l'on pourrait inscrire au-dessus de toutes les œuvres de Friedrich ces paroles du chœur de la *Neuvième Symphonie* : « Agenouillez-vous, ô multitudes; pressens-tu ton Créateur, Univers? »

Lorsque Friedrich cherche dans la nature une consolation pour les peines et les souffrances quotidiennes, il trouve la solitude. Il aimait les arbres comme des êtres vivants, plus particulièrement un bouquet de saules, au bord de l'Elbe. Un jour, il découvrit que l'on avait taillé ces saules; il décida alors de les racheter à la municipalité de Dresde, et désormais les arbres purent croître librement. Le demi-jour est son élément de prédilection; une promenade solitaire aux premières lueurs de l'aube, une autre promenade le soir, au coucher du soleil ou au crépuscule, la compagnie d'un ami étant volontiers acceptée: telles étaient ses seules distractions¹⁹⁷.

L'été de 1816 fut marqué par une nouvelle agréable. Le 16 juin¹⁹⁸, Friedrich fut nommé membre de l'Académie de Dresde, avec un traitement annuel de 150 thalers, à la suite de la candidature qu'il avait posée lors de la mort du paysagiste Zingg¹⁹⁹. Certes, il n'avait pas obtenu la chaire d'enseignement qu'il brigait si ardemment, mais il se trouvait assuré d'une modeste sécurité matérielle. Mais comme il continuait à secourir tous ses amis et ses relations, et qu'il ne savait pas tirer parti de ses succès artistiques, il ne devait jamais arriver à se dégager de la gêne; sa timidité et sa gaucherie l'en empêchaient, peut-être aussi sa trop grande bonté.

Friedrich s'installe devant son miroir pour engager un dialogue avec lui-même; c'est la première fois depuis longtemps qu'il va exécuter son propre portrait²⁰⁰. Qu'il est pénétrant, le

regard que ses grands yeux, sous leurs sourcils épais, dirigent sur nous, et comme nous pouvons croire qu'ils voyaient jusqu'au fond des choses et devaient y puiser toute leur tristesse! Tout le visage est sous la domination de ces yeux, de ce bleu regard d'enfant, trop pénétrant. Ernst Moritz Arndt²⁰¹ pourrait avoir écrit pour Friedrich : « Il faut des yeux d'enfant et un cœur d'enfant pour les grandes choses²⁰². »

Pendant ce même été, le peintre Lund, vieil ami de Friedrich, l'invita à venir à Rome. Lund entretenait des relations amicales avec les représentants les plus marquants de l'école idéaliste, notamment avec Thorvaldsen; sa propre notoriété comme artiste resta médiocre. Friedrich lui répondit le 11 juillet 1816 : « ... Merci de m'inviter si aimablement à venir à Rome; j'avoue franchement que je ne m'y suis jamais senti attiré. Mais maintenant, après avoir feuilleté quelques carnets des dessins de H. Faber²⁰³, j'ai presque changé d'avis, et j'arrive à imaginer que cela doit être bien beau d'aller à Rome et d'y vivre. Mais je ne pourrais songer sans trembler qu'il faudrait revenir ensuite dans le Nord; c'est ce que j'appellerais s'enterrer vivant. Je puis accepter, sans murmure, de rester immobile, si le sort l'exige; mais rétrograder est contraire à ma nature; tout mon être s'insurge devant cette idée.

« J'ai été paresseux pendant un certain temps, et je me suis senti complètement inapte à toute action. Je ne produisais rien, la source était tarie, j'étais vide; aucun contact ne s'établissait de l'extérieur, j'étais insensible; aussi ai-je cru faire pour le mieux en ne faisant rien. A quoi sert finalement le travail, s'il n'est pas productif? Il faut laisser reposer longtemps le grain dans la terre, si l'on veut que la terre remplisse sa promesse²⁰⁴... »

Friedrich n'alla pas en Italie²⁰⁵; il resta fidèle au pays natal, à ses paysages et aussi à la foi protestante. Il ne suivit pas l'exemple, qu'il désapprouvait, des Nazaréens, installés à Rome depuis 1810 sous l'égide de Overbeck²⁰⁶. Friedrich s'élevait avec violence contre l'imitation des maîtres anciens et il exigeait que toute œuvre portât la marque de sa propre époque²⁰⁷. Il ne pouvait pas davantage fraterniser avec les classicistes, car il jugeait, comme Heinse²⁰⁸, que « l'essence de tout art est humaine et non grecque²⁰⁹ ». Friedrich estimait que l'admiration vouée à l'Italie tendait à devenir démesurée et déraisonnable. Il exprima hautement sa désapprobation : « Messieurs les critiques d'art ne se contentent plus de notre soleil allemand, de notre lune et de nos étoiles, de nos rochers et de nos arbres, de nos plaines et de nos rivières. Tout doit être italien pour pouvoir prétendre à la grandeur et à la beauté²¹⁰. » Par toutes les œuvres de sa vie, Friedrich a démontré à son peuple les âpres beautés du pays natal et l'importance profonde de l'estime de soi.

Nous avons peu de renseignements au sujet de Friedrich pour

l'année 1817. Seules quelques lignes, adressées à son frère Christian, témoignent d'expériences amères : « ... Tu me dis que mon écriture est anguleuse, et tu as raison. Mais sache ceci : celui qui veut travailler la pierre doit prendre de l'acier trempé. Et garde-toi bien de montrer à cette froide et cruelle espèce humaine ton cœur tout nu; protège-le d'une carapace de glace, contre elle, mais contre elle seulement ²¹¹. »

L'année nouvelle débuta par une surprise pour les amis du peintre. Le 21 janvier 1818 ²¹², à 6 heures du matin, Caspar David Friedrich épousa, à l'église de la Sainte-Croix, à Dresde, Christiane Caroline Bommer ²¹³, une jeune bourgeoise, modeste et sans ressources; il avait sans doute connu la jeune fille dans des groupes composant des tableaux vivants, comme les jeunes peintres en organisaient parfois ²¹⁴; d'ailleurs, elle habitait dans son voisinage. Nul n'aurait pu prévoir une telle démarche de la part de cet artiste âgé de quarante-quatre ans, ombrageux et mélancolique. Sa femme, qui avait dix-neuf ans de moins que lui, devait lui donner par la suite plusieurs enfants; mais pour le reste, rien ne fut changé ni dans la vie, ni dans la nature de Friedrich. Le 28 janvier, il annonça ainsi la nouvelle à sa famille : « ... Beaucoup de choses se sont modifiées depuis que j'ai une femme. Ma vieille et modeste installation est méconnaissable en bien des points, et je suis content que tout ait l'air plus propre et plus avenant chez moi. La pièce que j'utilise pour mon travail est la seule qui soit restée telle qu'elle était ²¹⁵...! »

C'est à cette époque également que se place le début des relations amicales de Friedrich avec le célèbre médecin et naturaliste Carl Gustav Carus ²¹⁶, peintre amateur dans ses moments de loisir et auteur de petites études sur la peinture ²¹⁷. Ils nouèrent connaissance par l'intermédiaire de l'employé de la Monnaie Kummer, un vieil ami de Friedrich ²¹⁸. Carus devint et resta un ami fidèle de l'artiste.

Cet été-là, Friedrich se rendit à Greifswald, pour présenter sa femme à sa famille. Un charmant dessin, exécuté dans le jardin d'Adolph Friedrich, nous montre la jeune femme ²¹⁹; dans une aquarelle de la place du Marché ²²⁰ nous retrouvons les frères de l'artiste, Heinrich, Adolph et Christian, en compagnie de leurs femmes et de leurs enfants qui s'ébattent. Friedrich visita Stralsund ²²¹ et parcourut à nouveau l'île de Ruegen, où il travailla avec zèle et recueillit les éléments de futurs tableaux ²²². Ceux-ci nous montrent pour la première fois le personnage de la femme, dont il découvrait l'univers. Sa célèbre *Femme à la fenêtre* ²²³ ne nous révèle pas les traits de Christiane Caroline. Il l'a placée le dos tourné vers la chambre et regardant par la fenêtre; dehors, tout est clarté, des arbres s'élancent vers le ciel, un bateau passe. Toute l'œuvre respire la nostalgie de l'espace et des lointains mystérieux.

Friedrich consacrait tout son temps au travail, que ce fût à sa

propre peinture ou à ses élèves. Parmi ceux-ci figuraient son beau-frère Wilhelm Bommer²²⁴, le frère de sa femme; puis Carus, que Friedrich encouragea même à envoyer quelques petites peintures à l'huile à Goethe²²⁵. Grâce à l'intérêt amical que Friedrich témoignait à son élève, Carus développa un réel talent²²⁶. L'élève favori de Caspar David Friedrich, et celui dont il se promettait beaucoup, était le paysagiste Heinrich²²⁷, qui était venu s'établir à Dresde après un séjour à Vienne (1812-1818). En outre, le jeune paysagiste norvégien Dahl était également venu se fixer à Dresde en 1818. Comme Friedrich, avec lequel il se lia bientôt, il avait fait ses études à l'Académie de Copenhague. Des rapports cordiaux se développèrent entre eux et l'on peut compter Dahl parmi les rares êtres qui surent rendre justice à la personnalité de Friedrich; il intervint souvent en faveur de son ami, il prit sa défense et lui fut constamment fidèle²²⁸. En outre, Dahl devint l'élève de Friedrich qui était de quatorze ans son aîné.

Friedrich passa l'été de 1819 à Dresde, en compagnie de sa femme; leur premier enfant, une fille, vint au monde le 30 août²²⁹. Les textes indiquent fréquemment²³⁰ que Friedrich aurait séjourné avec Carus dans l'île de Ruegen pendant l'été de 1819. Il n'est pas vraisemblable que Friedrich ait quitté sa femme si peu de temps avant la naissance de leur premier enfant; en outre, Carus nous apporte la preuve que Friedrich n'était pas avec lui dans ce voyage, qui était sa première visite à l'île de Ruegen, et qui débuta vingt-cinq jours avant la naissance de l'enfant²³¹. Pendant ce voyage, Carus alla voir également un vieil ami d'enfance de Friedrich, le pasteur Schwarz d'Altenkirchen; de ce dernier, nous savons seulement qu'accompagné de sa famille il rendit visite à Friedrich, à Dresde, en 1834²³².

En 1820, Friedrich et sa petite famille s'installèrent dans une maison nouvellement bâtie²³³. Dahl habitait la même maison, et son tempérament gai et vif dut certainement faire beaucoup de bien à Friedrich²³⁴. Le peintre norvégien se lia également avec Carus, et lui rendit souvent visite en compagnie de Friedrich, pour voir ses travaux²³⁵. Le maître et l'élève faisaient souvent de longues randonnées à travers la campagne, et Dahl était alors obligé de s'adapter à l'humeur taciturne de Friedrich. David d'Angers raconte à ce sujet²³⁶ : « On a dit que Friedrich avait fait un voyage studieux avec son ami Dahl²³⁷ le paysagiste; ils ne se disaient pas un seul mot de toute la journée et c'était seulement le soir, à l'auberge, qu'ils se parlaient de ce qui les avaient frappés. » Friedrich appréciait hautement les dons de Dahl et lui permit de développer librement son talent²³⁸; il faisait son éloge à tous ses visiteurs et les conduisait également à l'atelier de son élève²³⁹.

Le 27 mars 1820, Friedrich éprouva une lourde perte. Son ami le peintre Gerhard de Kuegelgen avait été retrouvé assassiné et dépouillé de ses vêtements dans un sillon de labour²⁴⁰. L'af-

treuse nouvelle se répandit comme une traînée de feu et suscita la consternation générale. Friedrich fut très affecté de ce drame²⁴¹; il perdait en Kuegelgen un ami fidèle et dévoué, qui l'avait aidé et soutenu de tous les moyens en son pouvoir²⁴². La veuve de l'artiste devait se retirer deux ans plus tard²⁴³ à Reval, sa ville natale; c'est pour elle que Friedrich a fait une peinture représentant la tombe de son ami²⁴⁴.

Vers cette époque, Friedrich reçut plusieurs visiteurs importants²⁴⁵. Ce fut d'abord, le 19 avril 1820²⁴⁶, Peter Cornelius²⁴⁷, qui était alors, peut-être à tort, le plus connu et le plus célèbre de tous les peintres allemands. Il comptait neuf ans de moins que Caspar David Friedrich, chez qui il avait été emmené par Karl Foerster²⁴⁸. Cornelius ne voulut pas dès l'abord se nommer; et lorsqu'il se fit reconnaître finalement, Friedrich déclara qu'un tel honneur dépassait tous ses espoirs²⁴⁹. Il fut transporté de joie, mais resta simple, modeste et aimable. Il montra quelques-unes de ses œuvres, et ne négligea pas d'envoyer ses hôtes chez Dahl²⁵⁰, ainsi que chez Heinrich, que la présence du maître venu de Rome laissa muet d'enthousiasme²⁵¹. Le même soir, Cornelius, Dahl et Heinrich assistaient à une réunion joyeuse chez Foerster; Friedrich ne s'y rendit pas²⁵². On ne le rencontrait presque jamais en société. Il s'était toujours tenu très à l'écart, et ne fréquentait pas davantage les professeurs de l'Académie qui étaient alors en fonctions. En outre, il ignorait les langues étrangères, et n'avait jamais tenté d'en apprendre une. Carus lui-même ne réussit qu'une seule fois à l'attirer chez lui dans une petite réunion de famille²⁵³ à l'occasion de son anniversaire²⁵⁴. C'est du reste grâce à cet isolement que Friedrich a affirmé de plus en plus le style qui lui est propre dans son art de paysagiste.

Au cours de la même année (1820), il eut la visite du prince héritier de Russie, le futur Empereur Nicolas I^{er}²⁵⁵, qui fut vivement impressionné de son art. Il ressentit le souffle profondément poétique qui animait l'œuvre de Friedrich. Il découvrit qu'il se trouvait en présence d'un grand artiste, travaillant et puisant à ses sources les plus profondes, constamment fidèle à sa personnalité, dédaignant les tendances de la mode et le goût de l'époque. Ce qui lui fit dire à l'artiste qui se tenait modestement à ses côtés : « Friedrich, s'il t'arrive d'être dans la peine, fais-le-moi savoir; je t'aiderai²⁵⁶. » Hélas! Friedrich devait se trouver contraint plus tard de rappeler réellement cette promesse généreuse à l'Empereur. Mais ces paroles, qui exprimaient la foi en son art, cet hommage à son talent, ont dû lui être un baume. Puisse-t-il en avoir ressenti longtemps le bienfait, dans ses promenades silencieuses à travers champs!

En 1821, Heinrich vint rendre visite à son frère; il apportait avec lui l'ambiance du pays natal, dont Friedrich se trouvait privé depuis trois ans déjà. Cette même année, il reçut le poète russe Joukovski²⁵⁷, qui devint un grand admirateur de l'artiste

et de son art. Il lui demanda de l'accompagner dans ses voyages, mais Friedrich déclina l'offre par ces mots, qui nous ouvrent une perspective sur son âme solitaire : « Vous voulez m'avoir près de vous, mais le moi qui vous plaît ne vous accompagnera pas. Je dois rester seul et savoir que je suis seul, pour contempler et ressentir complètement la nature; je dois me livrer à ce qui m'entoure, me confondre avec mes nuages et mes rochers, pour pouvoir être ce que je suis. Il me faut la solitude pour parler avec la nature. Il m'est arrivé de demeurer pendant toute une semaine dans les gorges d'Uttewald parmi les rochers et les sapins, et pendant tout ce temps je n'ai rencontré aucun être vivant; il est vrai que je ne recommande cette méthode à personne — même pour moi elle parut trop rude; quoi que l'on fasse, l'abattement envahit l'âme. Mais c'est bien ce qu'il faut que je vous démontre : ma compagnie ne peut être agréable à personne²⁵⁸. » Friedrich ne partit pas avec Joukovski, pas plus qu'il n'était allé à Rome.

Pour la période suivante, nous avons moins de renseignements sur la vie de l'artiste. Pendant l'été de 1822, il demeura à Dresde avec son beau-frère et élève Wilhelm Bommer, tandis que sa femme et la petite Emma, alors âgée de trois ans, séjournèrent chez les Kersting à Meissen. Depuis juillet 1818, Kersting était directeur des ateliers de peinture à la Manufacture de porcelaine de Meissen; il s'était marié la même année que Friedrich et les deux amis étaient restés très liés. Parmi les lettres que Friedrich adressa à sa femme pendant cette période, quelques-unes ont été conservées, et elles laissent transparaître la solitude de l'artiste. « ... Si je voulais te raconter par le menu, comme tu le fais, ma chère Line, ce qui se fait et ce qui se dit toute la sainte journée autour de moi, tu recevrais une grande feuille blanche en guise de lettre. Tout est silence, silence, silence, autour de moi; certes, ce silence me fait du bien, mais je ne voudrais pas toujours l'éprouver à un tel degré. Je suis seul pour mon premier repas, seul à midi, seul encore devant mon dîner. — Je sors d'une chambre, je vais d'une pièce à l'autre, seul et encore seul...; le soir, je m'en vais à travers la campagne, le ciel bleu au-dessus de moi, je chemine entre les semis verdissants et les arbres verts, et je ne suis pas seul; Celui qui créa le ciel et la terre est autour de moi et son amour me soutient²⁵⁹. » Le 14 juillet, pour l'anniversaire de sa femme, Friedrich lui écrit : « Pour ne pas te sentir les mains vides et pour éprouver une joie le jour de ton anniversaire, donne un thaler à un pauvre dans la rue, ou à un nécessaireux si tu en connais, et réjouis-toi de sa joie. Car si cette joie n'est pas sensible au palais, elle est un enrichissement intérieur²⁶⁰. » Quelle simple et émouvante grandeur se dégage de ces lignes, où s'exprime son besoin d'être charitable, alors qu'en réalité il aurait dû s'interdire cette joie, faute de moyens!

Cet automne-là, la mort frappa dans l'entourage de Friedrich et lui ravit son élève préféré Heinrich, à qui il était sincèrement

attaché, notamment en raison de son caractère calme et modeste²⁶¹. Heinrich était parti pour l'Italie avec le peintre Oehme²⁶², mais, dès l'aller, un mal grave l'avait terrassé le 27 septembre 1822 à Innsbruck. Dahl aussi perdait en lui un bon et cher ami. Carus et Dahl restaient les principaux élèves de Friedrich. Oehme vint s'ajouter à eux, à son retour d'Italie²⁶³. Il convient d'y ajouter Karl Blechen²⁶⁴, Georg Heinrich Crola²⁶⁵, Carl Wilhelm Goetzloff²⁶⁶ et Albert Emil Kirchner²⁶⁷. Carus se lia bientôt avec Oehme et Goetzloff, qu'il appréciait particulièrement²⁶⁸.

Friedrich devenait de moins en moins sociable; il évitait de plus en plus le contact avec le monde extérieur²⁶⁹. Son appétit de solitude était sincère; toute afféterie était étrangère à son tempérament uni et dépouillé. Mais rien ne fut modifié à ses relations avec ses frères; les lettres échangées entre Dresde et Greifswald en témoignent²⁷⁰. Dans l'une d'elles, écrite après une maladie, Friedrich dit : « ... A mesure que d'amères expériences m'incitent à me retirer davantage en moi-même, je ressens mieux mon attachement pour vous, et la confiance illimitée que je vous porte. » Friedrich était particulièrement fier de son frère Christian, qui était devenu un habile maître ébéniste à Greifswald. (C'est lui qui restaura les sculptures de l'autel, des orgues et de la chaire à l'église Saint-Nicolas de Greifswald, et qui les dégagea des fioritures gênantes de l'époque rococo²⁷¹.) Bravant toutes les intempéries, l'artiste gardait l'habitude de ses longues randonnées à travers la campagne²⁷².

Le 2 septembre 1823, son deuxième enfant, une autre fille, vint au monde²⁷³. Ainsi la petite Emma eut une compagne de jeux, et la tâche ménagère de Caroline se trouva augmentée. La mère partageait l'existence de ses enfants, et luttait courageusement contre les difficultés de la vie quotidienne; l'univers dans lequel évoluait son mari lui restait étranger et inaccessible. L'artiste régnait seul sur ces sommets solitaires, où l'air devient plus rare, et où l'écho du monde et de ses agitations ne peut trouver de résonance. Il était pareil à un arbre isolé qui a grandi trop vite et qui a dépassé tout ce qui l'entoure²⁷⁴; désormais il était difficile et surtout inutile de s'entendre avec les petits arbrisseaux. Dès cette époque, Friedrich souffre de se sentir méconnu. Les acquéreurs de ses œuvres se font de plus en plus rares; et si, dans les années ultérieures, son art ne devait susciter qu'un intérêt médiocre ou nul, on peut dire que la vie retirée qu'il menait, sa timidité ombrageuse et son penchant à l'isolement en sont grandement responsables. Parfois, sa déception s'épanche en paroles : « X... passait pour un artiste, alors qu'il ne l'était pas encore; maintenant qu'il est un véritable artiste, on ne fait plus cas de lui. Autrefois, il avait l'estime des autres; aujourd'hui, la sienne propre. Beaucoup préfèrent la première, bien peu la seconde²⁷⁵. » « Fais ce que tu voudras, on ne rendra plus justice à ton labeur;

dans la mesure où l'on a peut-être exagéré auparavant le mérite de tes travaux, on les critiquera et les méprisera aujourd'hui ²⁷⁶. » « C'est exagérément que les feuilles publiques célébraient auparavant X..., c'est exagérément que les mêmes feuilles et peut-être les mêmes hommes le blâment aujourd'hui. Il a accepté le tumulte creux des louanges avec une indifférence frappante; en apparence tout au moins, il accepte les critiques avec une sérénité dédaigneuse; il n'a pas voulu, ou pas su utiliser le temps de sa célébrité, pour acquérir de l'argent; mais je doute presque que sa sérénité puisse le protéger contre les dommages que cherchent à lui infliger les dénigreurs ²⁷⁷. » « Pauvre diable, tu t'épuises en vain, pour te maintenir! N'aurais-tu pas encore reconnu que tes adversaires sont légion, que tout moyen leur est bon pour nuire à un homme ou le favoriser, lorsque leur intérêt l'exige? Et celui qui refuse de se plier à leur volonté, ils l'accablent de dérision et de mépris; ou encore, s'il leur semble préférable, de dédain et de calomnie. Quand toutes ces armes ne suffisent pas, ils saisissent la famine, cette épée à double tranchant ²⁷⁸. »

Un jour, un événement extérieur vint apporter à l'artiste un témoignage d'estime bien tardif : le comte Vitzthum, directeur de l'Académie de Dresde, convoqua Friedrich le 17 janvier 1824 ²⁷⁹ et lui annonça que le roi de Saxe le nommait chargé de cours; son traitement était élevé à 200 thalers. Cette même année, Klengel ²⁸⁰, qui était titulaire d'une chaire, mourut. Friedrich posa sa candidature à la succession de Klengel; il espérait obtenir une classe de paysage. Malheureusement, ces espoirs ne se réalisèrent pas. Le refus officiel comportait les arguments suivants : si Friedrich était arrivé au rang élevé qu'il occupait indéniablement, il le devait davantage à la poussée de son propre génie qu'à des études approfondies; par conséquent, il ne devait guère être pénétré de la nécessité de prescrire une voie plus régulière à ses élèves. En outre, s'il était indiscutablement doué d'un grand talent, sa prédilection pour la représentation des aspects sombres, âpres, insolites et mélancoliques, avait trop fortement et exclusivement imprégné sa personnalité, pour que l'on pût attendre de lui une influence plus libre et plus diversifiée ²⁸¹. Le poste de Klengel ne fut occupé que dix ans plus tard, par Ludwig Richter ²⁸².

Cet échec blessa Friedrich jusqu'au plus profond de son âme, et il a certainement hâté l'éclosion d'une maladie mentale. En 1824, on peut constater les premières manifestations de la confusion et du délire de la persécution ²⁸³, signes avant-coureurs, sans doute, de la maladie cérébrale à laquelle l'artiste devait succomber plus tard. Certaines idées fixes se développèrent; elles ébranlèrent profondément sa vie de famille. La méfiance vint aggraver son tempérament déjà sombre et étrange. Il se tourmentait et accablait les siens d'imaginaires infidélités de sa femme ²⁸⁴; il se peut qu'il ait même eu des accès de violence à son égard ²⁸⁵. La

pauvre créature tremblait pour son foyer et comprenait de moins en moins les injustices de son mari²⁸⁶. Toutes les sympathies allaient à Caroline, qui mettait au monde un garçon, le jour de Noël de 1824²⁸⁷. Nous ignorons si cet événement rétablissait la paix menacée du ménage. Nous savons seulement que Friedrich travaillait toujours avec zèle, qu'il se plongeait et se terrait dans son labeur. Mais peut-être qu'il lui est arrivé parfois de se pencher sur le berceau de son fils, avec un sourire mélancolique; peut-être a-t-il tenté de saisir un regard de ces yeux bleus de nouveau-né, dont le rayonnement candide devait le réchauffer. Pourquoi n'avait-il pas su donner à ses enfants la gaieté dont ils auraient eu besoin pour aimer et comprendre leur père? Pourquoi n'était-il pas comme les autres, comme Kersting, ou Dahl, ou Carus? Pourquoi était-il dur et blessant pour sa femme si courageuse? Il s'adressait les pires reproches; le mécontentement de soi l'assailait. On ne pouvait évidemment aimer un homme comme lui, qui piétinait si maladroitement les tendres pousses de l'amitié, et en somme, personne n'avait besoin de lui; tous étaient plus heureux sans lui; sa seule présence les gênait et, sitôt qu'il pénétrait dans la maison, le rire des enfants se taisait. Telles étaient ses pensées. Les idées se déchaînaient dans sa tête et se heurtaient douloureusement. Lorsque au dehors le vent d'automne balayait les champs et chassait devant lui les nuages en lambeaux, il respirait mieux; il se sentait soulagé. Il écoutait attentivement les voix qu'il surprenait dans les airs. Elles semblaient le comprendre, connaître ses douleurs, ses luttas, son ambition. Puis, consolé, presque souriant, il retournait à son travail. C'est ainsi qu'il écrit en 1824 à son frère Adolphe : « ... Le sentiment qui émeut notre cœur comblé, aux heures élues où l'homme se sent plus proche de l'Éternel, ton langage ni celui d'aucun homme ne sauraient suffire à l'exprimer²⁸⁸. »

En 1826, après une maladie, il revint encore une fois dans son pays natal et dans l'île de Ruegen²⁸⁹. Il s'y abandonna entièrement à la nature. Les pêcheurs s'inquiétaient de le voir grimper parmi les hautes falaises à pic au-dessus de la mer, semblable à ceux qui vont chercher la mort au sein des flots²⁹⁰. Au plus fort de la tempête, parmi les hautes vagues menaçantes, il demeurait immobile à contempler le déchaînement des éléments. Il ne pouvait s'arracher à ce spectacle dont il avait été privé si longtemps. Ni l'orage, ni la foudre, ni les éclairs déchaînés au-dessus de la mer ne pouvaient l'inciter à se mettre à l'abri; il semblait avoir conclu un pacte d'amitié avec des forces primitives, et s'écriait plein d'émerveillement : « Que c'est grand, que c'est puissant, que c'est magnifique²⁹¹ ! » C'est ainsi qu'il retrouva son équilibre et que la nature secourut son âme menacée.

En 1828, Friedrich se trouva une fois de plus aux prises avec des difficultés financières. Ayant accepté, en 1825, de se porter garant pour un cautionnement, il se voyait maintenant dans

l'obligation de s'exécuter. Les acquéreurs se faisaient de plus en plus rares pour ses tableaux. Le goût de l'époque avait évolué; Friedrich paraissait trop peu romantique aux romantiques invétérés, trop peu sobre aux amateurs de sobriété, trop peu classique aux classiques. Il eut à lutter durement²⁹². Son frère Heinrich, qui lui était fidèlement attaché, lui assura quelque secours. En outre, un ancien bienfaiteur de l'artiste, Johann Gottlieb de Quandt, lui acheta quelques-unes de ses œuvres pour la Société des Beaux-Arts de Saxe qu'il venait de créer cette année-là²⁹³. Au cours de l'été, Friedrich alla chercher un peu de repos et de santé aux bains de Teplitz. L'hiver venu, la mort ouvrit une nouvelle brèche dans le petit cercle de ses amis : le sculpteur Kuehn était décédé le 20 décembre 1828 à Dresde. Il y avait vingt ans, jour pour jour, que Friedrich avait exposé le rétable dont Kuehn avait sculpté le cadre²⁹⁴; quelle joie sincère le sculpteur avait éprouvée, devant le premier grand succès de Friedrich; comme tout cela semblait loin; et que d'épreuves dans l'intervalle! L'artiste, qui n'avait encore que cinquante-quatre ans, commençait à sentir le poids des années. Quant à Carus, il se montrait plus rarement; les honneurs et les fonctions officielles le comblaient; il n'avait plus guère le temps d'accompagner Friedrich dans ses randonnées²⁹⁵.

Une fois de plus, les tempêtes politiques se déchainèrent sur l'Allemagne. Les échos de la révolution de Juillet se firent bientôt entendre au delà des frontières de la France. En septembre 1830, la ville de Dresde fut le théâtre de combats de rue, qui durèrent plusieurs jours. Une longue lettre que Friedrich adresse le 11 septembre à ses frères fait ressortir clairement son agitation, son inquiétude et son trouble²⁹⁶. Les événements de cet ordre lui restaient complètement incompréhensibles et inaccessibles; il se retira donc dans son atelier, et se confina dans son travail.

En 1831, Friedrich se trouva séparé pendant plusieurs mois de son ami Dahl, qui entreprit pour la première fois un long voyage dans son pays natal, la Norvège. Le silence se faisait de plus en plus grand, de plus en plus profond, autour de l'artiste.

Enfin, le 7 novembre 1834, après un long intervalle, Carus reparut chez Friedrich, en compagnie d'un visiteur²⁹⁷, le sculpteur David d'Angers, qui séjournait alors en Allemagne pour la deuxième fois²⁹⁸. Voici ce que dit David d'Angers des impressions qu'il recueillit au cours de cette visite²⁹⁹. « ... Le soir, j'ai été voir le peintre Friedrich. C'est lui qui nous a ouvert la porte. Il est grand et mince, pâle; des sourcils très épais; les yeux enfoncés. Il nous a introduits dans son atelier : un poêle, une petite table, un chevalet sur lequel il n'y avait rien, les murs qui ont une couleur verdâtre; rien d'accroché dessus... Enfin, après l'en avoir bien prié, il nous a apporté plusieurs de ses ouvrages... Les ouvrages de cet homme forcent à rêver; ils sont tellement poétiques; ils donnent admirablement bien la tragédie du

paysage³⁰⁰... » « ... On remarque, dans la physionomie de Friedrich, beaucoup de cette expression méditative que l'on trouve toujours chez les hommes qui s'occupent de grandes pensées. Il y a sur son visage une expression de mélancolie, de bienveillance et de timidité. On voit que l'énergie de son caractère domine ses passions qui ont dû être très fortes. Il est très impressionnable... Il sourit avec cette expression enfantine que l'on ne retrouve que chez les hommes remarquables d'Allemagne. Quand il est assis, la pose habituelle et involontaire de sa tête est d'être penchée vers la terre. Rarement il rit; mais alors son rire a la naïveté d'un enfant. Il parle peu, vite, et avec des accents peu élevés, comme les hommes qui ont une vie méditative. Il est grand, les os forts, les muscles prononcés, les mains maigres et intelligentes. Il était vêtu d'une grande redingote grise, un pantalon de même couleur. » L'artiste et son œuvre remplirent David d'Angers d'enthousiasme. Lorsqu'il découvrit ses ouvrages, il s'écria : « Voilà un homme qui a découvert la tragédie du paysage³⁰¹. » Il ressentit l'originalité, le génie que dégageaient ces tableaux. Il éprouva cette conception du tragique dans le paysage, cette recherche de l'insolite, éléments révélateurs de la forte personnalité et des luttes de l'artiste. Cette appréciation élogieuse et cette compréhension du sculpteur français sont tout à l'honneur de Friedrich. Il est aisé de comprendre que David d'Angers ne voulut pas quitter Dresde sans fixer les traits de Friedrich dans une œuvre qu'il incorpora à sa *Galerie des Contemporains*. Il s'agit d'un médaillon (PLANCHE 1), effigie la plus importante et la plus puissante que nous possédions de Friedrich, et qui nous restitue le reflet de son âme³⁰². L'artiste a rendu pleine justice à la forte personnalité de son sujet. La tête, pétie d'intelligence, nous est présentée de profil; les yeux s'enfoncent profondément sous d'épais sourcils; les lèvres minces sont fortement serrées; des favoris recouvrent partiellement les joues légèrement creuses. David d'Angers offrit au grand artiste qui avait réveillé en lui tant d'émotions un exemplaire de ce médaillon³⁰³. Un deuxième exemplaire se trouve aujourd'hui encore au Musée des Beaux-Arts d'Angers. Pendant son séjour à Dresde, David d'Angers se rendit souvent chez Friedrich, et celui-ci devait certainement être profondément ému de l'admiration dont il était l'objet; c'était là un véritable événement pour la maison, devenue si silencieuse, de l'artiste³⁰⁴. David d'Angers acheta également deux tableaux de Friedrich et plusieurs dessins³⁰⁵. Puis il quitta Dresde, emportant, en même temps que ces œuvres, une riche moisson d'impressions nouvelles. Plus tard, il devait écrire : « ... Dresde est aussi la ville la plus poétique que je connaisse. Et ses grands hommes, Tieck et Friedrich, le seul peintre de paysage qui ait eu jusqu'alors le pouvoir de remuer toutes les facultés de mon âme, celui enfin qui a créé un nouveau genre : la tragédie du paysage... Et ces hommes-là vivent modestement

à Dresde³⁰⁶ ! » En même temps que d'une profonde admiration, l'auteur de ces lignes était rempli d'étonnement devant l'incompréhension témoignée au grand peintre du paysage, et devant l'indifférence que rencontrait son œuvre. Quant à Friedrich, il croyait vivre un miracle, la délivrance d'un cauchemar : peut-être qu'après tout ses tableaux n'étaient pas si mauvais, peut-être qu'il assisterait encore à un renouveau de leur succès ; l'artiste français semblait si plein d'enthousiasme, si persuasif. Que c'était étrange : ses compatriotes l'avaient oublié et il fallut qu'un Français précisément vint lui dire combien ses tableaux étaient magnifiques, d'une splendeur indescriptible ; ce Français avait compris leur grandeur, il en avait été ému. Friedrich ne comprenait plus rien au monde ; il se sentait satisfait, las. Son émotion avait été trop grande. Telle devait être sa dernière joie en ce monde, un accord final harmonieux, dans une tonalité mineure.

Le 20 juin 1835, Friedrich eut une attaque d'apoplexie, qui laissa sa main droite presque complètement paralysée. Carus, son vieil ami et son conseiller médical, était en voyage³⁰⁷. Friedrich ne voulait pas être malade, il voulait guérir rapidement, pour pouvoir travailler. Son filleul Heinrich³⁰⁸, le fils de son frère, séjournait alors auprès de lui à Dresde ; suivant les instructions de son père³⁰⁹, il soignait fidèlement le malade, qui en manifestait une reconnaissance touchante. La forte volonté de guérison prévalut, et dès la mi-juillet Friedrich put de nouveau se promener dans son jardin, à pas lents il est vrai, et appuyé sur l'épaule de Heinrich. Le médecin conseilla les bains de Teplitz, et Friedrich se mit en route dès qu'il le put. L'état de la main s'améliorait et l'artiste espérait retrouver bientôt toute sa capacité de travail. Quelques dessins au crayon, exécutés à Teplitz en septembre 1835³¹⁰, prouvent à quel point son style de dessinateur avait pâti de la maladie. Au bout de six semaines, il rentra à Dresde. Il était avide de travailler, il avait encore tant de projets et d'idées, son temps était précieux. Il se réjouissait du retour de Carus ; celui-ci le comprendrait. Sitôt qu'il put, il s'attaqua à un tableau, qui devait être le dernier³¹¹. Souvent, sa main tremblante reposait le pinceau, et l'œuvre resta inachevée. Friedrich demeurait assis devant sa toile et s'abandonnait à la rêverie. En pensée, il continuait à peindre la surface vide, la toile s'animait subitement, les plus merveilleux tableaux se créaient sous le regard de son imagination, puis s'évanouissaient, semblables à des apparitions fugitives. Alors le pinceau échappa pour toujours à sa main.

En 1837, il eut une nouvelle attaque. Il demeura paralysé. La misère vint s'ajouter à ses maux. Le destin s'acharna avec une brutalité affreuse et impitoyable sur l'existence silencieuse et résignée du malade. Des amis recueillirent des fonds pour lui³¹² et Joukovski apporta également son aide en amenant

l'Empereur Nicolas I^{er} de Russie à réaliser sa promesse de 1820³¹³. De la sorte, le pire dénûment fut évité.

Caspar David Friedrich ne savait plus rien de ce qui se passait autour de lui. Il n'eut conscience ni de la mort de son frère Adolph³¹⁴, ni du mariage de sa fille Emma, qui avait épousé un honnête pêcheur de l'Elbe³¹⁵. Les joies et les douleurs n'arrivaient plus jusqu'à lui, il restait fermé au monde extérieur. Le grand arbre ne pouvait plus s'entendre avec les petits arbrisseaux; autrefois, il n'avait pas voulu de cette entente, maintenant il était trop tard. Il était déjà trop près du ciel; des voiles de brumes descendaient sur lui et l'enveloppaient. Des profondeurs de son inconscience, les yeux ouverts, Caspar David Friedrich évoquait encore une fois les ombres du passé. Il revoyait la mer infinie; il revoyait briller la lune, qu'il avait tant aimée, à la lisière des bois; il revoyait la brume descendant sur les prés autour de Greifswald; puis il vit encore la neige, tombant en flocons légers, et subitement, dans un cimetière, une tombe ouverte, qui semblait attendre quelqu'un; la pelle était posée par terre, à côté. Une brume épaisse l'entoura, et devant lui, parmi les sapins, un crucifix apparut, du haut duquel le Sauveur le contemplait dans sa grâce infinie. La brume s'épaissit encore; puis tout se fondit en un nuage, illuminé par le soleil levant.

Caspar David Friedrich mourut le 7 mai 1840, à 7 h. 45 du matin, à l'âge de soixante-six ans³¹⁶. Ses élèves et ses amis offrirent au défunt, à la lueur des torches, des chants funèbres. Les obsèques eurent lieu le 10 mai, à 7 heures du matin, au cimetière de la Trinité à Dresde³¹⁷. Carus dit : «... Il a peint tant de cimetières, qu'il a dû se retrouver en pays de connaissance³¹⁸! » Le filleul de l'artiste, le peintre Robert Kummer³¹⁹, prononça l'éloge funèbre. On peut lire dans un article nécrologique : « Toute sa vie ne fut qu'un long malheur³²⁰. » Ce fut Dahl, l'ami et l'admirateur fidèle de Friedrich, qui trouva ces mots si profonds et d'une exactitude si frappante : « Caspar David Friedrich n'a nullement été un privilégié du sort; il a connu la destinée qui est souvent celle des natures les plus profondes; rares sont ceux qui les comprennent réellement, et le plus grand nombre les méconnaissent³²¹. »

Lorsque Friedrich mourut, peu de gens surent qui venait de disparaître. Avec lui son œuvre s'éteignit dans la nuit de l'oubli. Il avait vécu face à l'infini, et solitaire parmi les hommes. De nombreuses décades devaient s'écouler avant que le monde célébrât son réveil. Ainsi son calvaire ne devait finalement pas rester inutile et c'est dans un langage puissant que le grand solitaire s'adresse à nous à travers ses œuvres.

PENSÉES³²²

Il n'est de véritable source de l'art que dans notre cœur.

De même qu'un miroir pur et limpide peut seul refléter une image dans sa pureté, ainsi c'est seulement d'une âme pure que peut jaillir la véritable œuvre d'art.

Tends ton art vers ce qu'il y a de plus haut et de plus magnifique, si tu veux atteindre à la beauté.

Toute œuvre d'art digne de ce nom doit être l'expression d'une intention précise, elle doit éveiller dans l'âme du spectateur la joie ou la tristesse, la mélancolie ou la gaieté; mais elle ne doit pas chercher à réunir en soi la totalité des sentiments.

Chez l'homme dont le cœur et l'âme ont perdu toute chaleur, l'art ne saurait jamais établir sa demeure.

L'art ne connaît pas de limites; la science et la capacité de l'artiste ont leurs limites.

L'art est peut-être un jeu, mais c'est un jeu plein de gravité.

Évitez donc soigneusement, ô maîtres de l'art, si convaincus de votre savoir et de vos capacités, d'imposer tyranniquement votre enseignement et vos règles; car vous risqueriez ainsi d'écraser les plus tendres fleurs.

L'art est l'intermédiaire nécessaire entre les hommes et la nature; celle-ci, considérée dans l'original, est trop vaste, trop élevée, pour que la foule puisse la percevoir directement.

Toute œuvre d'art authentique est conçue dans une heure mystique et enfantée dans une heure joyeuse, souvent à l'insu de l'artiste, sous l'impulsion intime du cœur.

Ferme tes yeux de chair, pour voir d'abord l'image avec les yeux de l'esprit. Puis ramène au jour ce que tu as vu dans l'obscurité, pour que les autres le ressentent de l'extérieur vers l'intérieur.

Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais aussi ce qu'il voit en lui. Et s'il ne voit rien en lui, qu'il renonce aussi à peindre ce qu'il voit devant ses yeux.

Observe exactement les formes, la plus petite comme la plus grande, et ne sépare pas ce qui est petit de ce qui est grand; mais aie soin de séparer le mesquin de l'ensemble.

Il faut voir de tes propres yeux, et tels que les objets t'apparaissent, les rendre fidèlement; telles que toutes choses agissent sur toi rends-les dans tes œuvres.

Garde-toi de la science froidement compilée, des raisonnements sacrilèges, car ils tuent le cœur, et chez l'homme dont le cœur et l'âme sont morts, l'art ne saurait habiter.

Un tableau ne doit pas être inventé, mais ressenti.

Pourquoi, m'a-t-on souvent demandé,
choisis-tu, comme sujet de tes tableaux,
si souvent la mort, l'éphémère, la tombe?
Pour vivre un jour éternellement,
il faut souvent s'abandonner à la mort.

Tout tableau est plus ou moins une étude de caractère de celui qui l'a peint. De même qu'en général, dans toute attitude active ou passive d'un être, s'exprime intellectuellement et moralement l'homme intérieur. Mais plus il y a de clarté, de certitude et d'accord dans la concordance de ses actes, de ses entreprises et de ses créations, plus il y a d'authenticité et de certitude dans l'homme lui-même, en bien comme en mal.

Ceci est certes évident, et ne devrait pas être rappelé : celui qui n'est pas poussé vers l'art par une impulsion intime, et qui ne le pratique que pour l'argent ou pour de pauvres honneurs, peut, à la rigueur et à force de travail, devenir un peintre de talent, mais jamais un artiste.

Quand on a soi-même du génie, on ne copie pas les autres.

Toute manifestation de la Nature, enregistrée avec exactitude, avec dignité et avec sentiment, peut devenir un sujet d'art.

Dans le partage des biens, beaucoup sont déshérités, rares sont les privilégiés : à chacun l'esprit de la nature se révèle différemment; c'est pourquoi nul ne doit imposer aux autres son enseignement et ses règles, comme une loi infaillible. Nul n'est un étalon de mesure pour tous; chacun ne peut être un étalon de mesure que pour lui-même ou pour les âmes qui lui sont plus ou moins apparentées.

Représenter ce qu'il y a de plus beau, de plus haut, de plus émouvant, tel devrait être le devoir d'un artiste véritable.

Ce peut être un grand honneur, d'avoir pour soi un grand public. Mais c'est certainement un plus grand honneur encore, de n'avoir pour soi qu'un public restreint, mais choisi.

L'ART

On trouve très peu de tableaux entièrement purs dans l'art européen. Presque partout apparaît le masque de la vanité. Mais l'art de Caspar David Friedrich est libre de toute vanité : pour lui, la nature était sacrée; il voyait en elle un domaine mystérieux et inexploré, dans la solitude duquel il a tenté de retrouver sa propre personnalité. Toutes les aspirations se portaient vers le paysage et le but des paysagistes devint la représentation de certains états de l'âme humaine par la reproduction d'états d'âme correspondants, pris dans la nature.

Dans ses paysages, Friedrich révèle l'essence intime du romantisme; il a su en rendre, dans ses tableaux, les éléments fondamentaux : l'irrationnel, le tangible, l'identité et la substance même, le caractère national. Mais l'ironie réelle, cette tendance d'esprit si spécifiquement romantique, est totalement étrangère à Friedrich et c'est dans une complète négation de son moi intime qu'il a cherché refuge dans la nature. C'est ainsi qu'il a dit lui-même : « Quiconque est assez léger pour prétendre qu'un spectacle de la nature est indigne de l'art du peintre, ne mérite certes aucune considération ³²³. »

Son art s'est élevé au-dessus du romantisme, par toutes les divergences qu'il révèle avec les œuvres de son époque. S'il est vrai qu'il a recherché les mystères du crépuscule et de la nuit, il a dédaigné les effets esthétiques, et s'est attaché au mystère propre de la vie. Ses paysages ne sont pas des évasions de la réalité, ni des transpositions de la réalité, ce sont des originaux de la vie-même, des symboles de l'univers, et des moyens d'expression pour les états spirituels de l'artiste. Il fait revivre en eux les sentiments nobles et élevés de l'être humain, la nostalgie et la douleur, la piété recueillie et le dévouement, le rêve et un amour infini.

Si Friedrich n'avait été qu'un romantique au sens propre du terme, il aurait peint des grottes, des châteaux forts et des cascades, des naïades, des elfes, et des pâtres jouant du chalumeau. Mais il a aimé le brouillard, le clair-obscur, le flou, qui

donnent une telle grandeur aux choses les plus simples, et un sens si profond à ce qui est insignifiant et imprécis. Il impressionne par le vide, l'inexprimé. La nature, qui n'était jusque là qu'un arrière-plan, devient dans son œuvre le but de toute vie du paysage, de tout recueillement et de toute nostalgie. Ce pieux recueillement se dégage du plus infime détail; le plus humble sapin, le plus léger nuage nous le communiquent. Friedrich représente la nature comme un miracle, il en perçoit les espaces infinis, il en saisit les signes mystérieux.

On a dit de l'art de Friedrich qu'il était dénué d'imagination et empreint de dilettantisme. Il y a en effet du dilettantisme dans sa peinture, mais un dilettantisme pris au sens le plus élevé du terme. Son imagination est simple et sobre. Friedrich peint la puissance; il ne représente pas la nature pour elle-même, mais pour sa force d'expression. Captif de son effroi du monde, l'artiste n'a pas voulu étonner par l'opulence des fonds ou la beauté des lignes; il a cherché plus particulièrement à retenir et à rendre les impressions que la nature communique à l'âme dans des circonstances précises. Mais le tableau qui en résultait était toujours l'interprète d'un état d'âme, ou d'une idée déterminée par un état d'âme. Ses propres paroles en témoignent le mieux : « L'art n'est pas et ne doit pas être une simple dextérité, comme semblent le croire même de nombreux peintres; mais il doit être foncièrement et avant tout le langage de notre sentiment, de notre état d'âme; mieux encore notre dévotion, notre prière³²⁴. »

Dans les œuvres de Friedrich la nature nous apparaît donc chargée d'une vie riche de sens, imprégnée presque toujours de gravité, de nostalgie, de pressentiment secret ou de lutte intime. Évidemment elle détient en puissance les éléments d'un drame, sans l'agitation des personnages; mais la solitude inanimée de ces paysages est effrayante. Que des hommes puissent peindre de cette manière, le fait en soi n'a en somme rien d'étrange. Mais que Friedrich ait pu éprouver les sentiments que reflète sa peinture, voilà ce qui crée l'angoisse; et chacun de ses traits en apporte la confirmation. Il devait donc y avoir logiquement une corrélation constante entre son caractère et son mode d'expression; sa manière n'a jamais varié du début jusqu'à la fin de son œuvre.

Friedrich avait une réelle aversion pour le paysage composé, aux effets savamment calculés. C'est pourquoi il a choisi des motifs sobres et n'a jamais accommodé la nature selon ses propres besoins, il la jugeait trop sacrée, et tout en lui aspirait à se confondre en elle. Sa nostalgie le portait vers les espaces infinis, et Friedrich, peintre de la solitude, a chanté pour nous, dans ses tableaux, le paysage de sa patrie. Mais parce qu'il a représenté précisément la solitude, que de rares êtres peuvent supporter, il fut oublié, encore de son vivant. Il a puisé dans la

nature des sujets que personne avant lui n'avait révélé de cette manière. Il en résulta qu'on se détourna de lui.

Certes, les moyens artistiques de Friedrich n'étaient pas illimités. Mais il importe de ne pas oublier que l'artiste dut lutter pour créer ses œuvres. Ne lui est-il pas arrivé de dire : « Rien ne voulait plus sourdre de mon être intime, la source était tarie, j'étais vide ³²⁵ ! » Il n'était pas de ces artistes comblés par la Providence, qui puisent à même l'abondance de leurs dons, à qui tout réussit et dont le talent s'impose impérieusement. Il dut mener une lutte constante pour son art, et défendre pouce par pouce le terrain conquis. Il connaissait bien lui-même les limites qui lui avaient été tracées et qu'il ne pouvait franchir : « Il y a une grande vertu à sentir et à reconnaître sa propre faiblesse, à se restreindre modestement dans les limites étroites que la nature nous a dévolues, à agir et créer selon nos forces dans la mesure de ces limites ³²⁶. » Ne fût-ce que pour ce jugement, l'artiste mérite au plus haut degré notre admiration.

Souvent l'inspiration poétique domine ses tableaux; elle est puissante dans la simplicité de sa conception. La nature devient alors le symbole du spirituel et l'art philosophique de Friedrich apparaît dans ses paysages symboliques.

David d'Angers a vu dans les amers déboires de Friedrich l'origine de sa manière si personnelle. L'impression que l'artiste français a pu avoir au sujet des œuvres de Friedrich est somme toute intéressante, car elle nous apporte le jugement d'un contemporain; nous ne partageons pas toutefois son opinion sur les motifs qui ont pu déterminer et favoriser le développement d'une telle peinture. Le tempérament de Friedrich portait en soi sa destinée, qui s'est orientée selon une voie prévue et soumise à un ordre supérieur. Comme chaque être vient au monde avec ses défauts et ses vertus que les influences extérieures ne peuvent qu'atténuer ou renforcer, de même la nature grave de Friedrich était innée et déterminée d'avance; il est vrai que cette gravité originelle devait encore s'accroître au cours d'une vie, nécessairement et logiquement pénible et sombre.

Le jugement de David d'Angers sur l'art de Friedrich est le suivant : « C'est dans les profondes douleurs que se trouve la source de ses poétiques peintures; ce n'est donc qu'à travers un voile de sang et de douleur que l'âme peut comprendre les grands secrets de la nature ? Quand Friedrich regarde le ciel, la nuit, ces maisons si fantastiques et qui ne réveillent que faiblement l'attention des hommes, lui voit des notes, pour peindre de la passion, comme un musicien trouve, dans des sons qui paraissent insignifiants, des accents pour peindre des sensations et remuer profondément l'âme des hommes qui n'auraient pas compris sans lui. Il réveille en eux des impressions qui étaient endormies dans leur cœur. Il sent l'art aussi largement, aussi profondément que Gluck. Je ne suis pas de ces gens qui adoptent exclusive-

ment un genre plus qu'un autre; je vois aussi, avec le plus grand intérêt, les paysages qui transportent mon âme dans des sites gracieux, des scènes douces de la nature; mais je l'avoue, j'aime davantage l'art qui me fait penser, l'art philosophique. Friedrich représente aussi de ces vues naïves, mais il a encore un aliment au cœur, il poétise tout ce qu'il touche³²⁷. »

La nature de Friedrich est totalement dénuée de mesquinerie; l'examen de sa vie nous en a déjà persuadé. La grandeur et la noblesse s'allient en lui à une secrète puissance d'allusion, et il en résulte une certaine analogie avec l'art du paysage, tel que le concevait à la même époque l'Extrême-Orient. Il ne peut évidemment avoir été question à ce sujet d'une corrélation directe. Il s'agit bien plutôt d'orientations d'esprit comparables, et qui ont pu déterminer par elles-mêmes des formes apparentées ou recélant des caractères communs. Les maîtres d'Extrême-Orient prennent du recul devant leur sujet et nous montrent leurs paysages, comme s'ils écartaient avec vénération le rideau dissimulant une scène de théâtre. Comme dans les œuvres de Friedrich, une perspective de la nature infinie s'ouvre mystérieusement devant nous, vivante et éphémère. L'ambiance essentielle de cet art est une émotion, chargée le plus souvent de résignation mélancolique, à laquelle vient s'allier très rarement une secrète gaieté. Il faut nommer surtout, à propos de cette analogie, Hokusai³²⁸ et Hiroshige³²⁹, les maîtres de la période tardive de la gravure sur bois japonaise.

L'examen des procédés de travail de Friedrich révèle avant tout un fait de grande importance : l'artiste n'a jamais peint un tableau directement d'après nature. Comme nous l'avons déjà vu précédemment, il dessinait et prenait des notes avec beaucoup de zèle, puis il créait ses tableaux dans son atelier, sur la base de ces documents. Il faut insister sur le fait que tous les dessins et les études à l'aquarelle n'étaient que des adjutants pour l'œuvre d'art qui serait créée plus tard, dans l'atelier nu et silencieux, loin de l'influence de la nature extérieure, et dans la contemplation de la nature intime de l'artiste. Voilà pourquoi on ne trouve pas chez Friedrich de ces tableaux rapidement esquissés, exécutés du premier jet. Tous les détails sont scrupuleusement approfondis et fouillés; cette circonstance explique l'impression de précision mesquine que peuvent dégager les œuvres de Friedrich pour le spectateur non initié. Elles sont dénuées de ce contact immédiat que donne un premier projet exécuté devant le paysage même. Les études préparatoires de notre artiste (qui peuvent être examinées dans les cabinets de dessins de Dresde, de Hambourg et de Berlin) ne montrent fréquemment rien d'autre qu'un arbre, une branche, un bateau ou un rocher. Ces dessins, ou mieux ces notes d'après nature, qui sont parfois datées, ne réapparaissent souvent que vingt ans plus tard dans ses tableaux. Il les retrouvait sans doute en

feuilletant ses cartons et les utilisait au hasard de ses besoins. Ce fait, auquel il faut ajouter la répétition fréquente de motifs identiques (nous y reviendrons plus tard), constitue la raison essentielle du reproche, en partie fondé, de manque d'imagination que l'on fait à l'artiste; mais cette absence de fantaisie doit être attribuée, elle aussi, au tempérament particulier de Friedrich.

Carus nous a laissé une description exacte des procédés de travail de Friedrich : « La technique utilisée par Friedrich pour ses ébauches de tableaux me parut du plus grand intérêt. Il ne préparait jamais ni esquisses, ni cartons, ni essais de couleur pour ses peintures, car il prétendait (non sans raison) que de tels adjutants n'allaient pas sans figer quelque peu l'imagination. Pour commencer un tableau, il attendait de l'avoir entièrement présent à l'esprit; il commençait alors par dessiner rapidement à l'aide de craies ou d'un crayon, sur la toile minutieusement tendue, puis il reprenait nettement et scrupuleusement l'ensemble à l'encre de Chine, après quoi il entreprenait les dessous de la peinture. De la sorte ses tableaux présentaient toujours un aspect exactement orienté et ordonné dans chaque phase de leur exécution; ils révélaient toujours l'originalité de l'artiste, et l'ambiance intime dans laquelle il en avait conçu le projet.

« Un tableau ne doit pas être inventé, mais ressenti », tel était le principe de Friedrich, et l'on peut dire que tous ses tableaux furent conçus dans cet esprit. L'intense concentration de la lumière, qui est une caractéristique de ses œuvres, fut pour moi une découverte très profitable. Il me dit un jour que « cette révélation lui avait été faite dans un rêve », et il tenait fermement à cette connaissance, à laquelle les peintres attachent rarement une importance suffisante³³⁰. »

Au cours de la présente étude, un examen de quelques tableaux inachevés³³¹ nous permettra de vérifier l'exactitude des propos ci-dessus, en ce qui concerne l'ordonnance des diverses phases d'exécution.

Friedrich travaillait avec des pinceaux effilés. Sa technique est sèche, minutieuse à l'extrême et délibérément impersonnelle. Ce soin méticuleux du détail chez l'artiste a été relevé également par Karl Foerster : « Tout est exécuté avec le plus grand soin, jusque dans le plus infime détail³³². » On sent dans la technique de Friedrich un rappel du goût bourgeois pour l'ordre et la modestie. Procédant avec une propreté méticuleuse, il dessinait sa composition à traits précis, puis il établissait les dessous en teintes monochromes très diluées, sur lesquelles il appliquait les glacis lumineux. Aucune correction n'apparaît, tout trait de génie est scrupuleusement évité, la touche est contenue et très discrète.

Devant la technique de l'artiste, Kuegelgen eut ce cri d'admiration : « Il n'est pas au pouvoir de chacun d'atteindre de tels effets avec une telle simplicité de moyens³³³. »

Friedrich manifeste une préférence pour la construction symétrique de ses tableaux. Il manie de grandes surfaces et la distribution de ses œuvres est d'un intérêt remarquable. Un grand nombre d'entre elles révèlent un axe médian, déterminé par un bateau, une croix, un arbre particulièrement haut, placés au milieu du tableau. Ou bien l'artiste dispose ses tableaux par bandes parallèles, par raies superposées horizontalement. La plage, la mer et le ciel composent par exemple de telle façon un accord. Friedrich a été le premier à affronter la monumentale grandeur du ciel vide. Lorsque l'on examine ses problèmes de composition, on est étonné de voir comment il les résout, par exemple, dans ses tableaux de montagnes. Il ouvre une vaste perspective sur des chaînes de montagnes ou des vallées qui se recoupent en de nombreux points ou se déroulent parallèlement les unes aux autres. Parfois de légères brumes viennent les accentuer à dessein, ou les atténuer et les estomper. Il donne aux lointains l'importance, la précision, et la même netteté d'exécution qu'aux premiers plans. Par contre, nous verrons qu'il recule les premiers plans de la proximité tangible qui leur est propre vers des plans flous et imprécis, où ils s'assujettissent aux lointains. Parfois, Friedrich compose une arabesque avec les éléments du premier plan, des branches d'arbres dénudés, par exemple.

Une telle facture devait avoir un effet peu engageant sur les contemporains de Friedrich, que le goût de la Renaissance, toujours en vogue, avait pliés aux lois de la règle d'or, et elle explique en partie les échecs que connut l'artiste. Il avait également une conception très particulière des objets; son ami et élève Carus nous en apporte la confirmation : « Il m'est arrivé souvent de parcourir avec Friedrich les sommets et les vallons de la région; lorsque nous nous arrêtions au point le plus intéressant, et que nous nous mettions à dessiner, souvent le même objet, il m'est arrivé fréquemment de constater les visions infiniment divergentes, et pourtant chacune fidèle en son propre genre, que peuvent avoir d'un seul et même objet deux esprits différents³³⁴. »

Nous sommes maintenant familiarisés avec la personnalité profondément solitaire de Caspar David Friedrich; un souffle indicible d'isolement devait l'envahir aux heures créatrices.

Aucune de ses peintures n'est signée; une seule porte la date, si l'on peut rapporter à l'époque de l'exécution du tableau, un millésime indiqué sur une croix funéraire³³⁵. La raison profonde de cet anonymat est la crainte ombrageuse qu'avait l'artiste d'imposer son nom personnel. Dans sa conception de la nature, l'art lui apparaissait comme un hommage sacré rendu à l'universalité, et devant laquelle l'individu isolé n'a aucune signification. Du reste, c'était là une tendance du romantisme, qui commandait de s'exprimer d'une manière impersonnelle et anonyme. L'art gothique lui aussi ne nomme pas toujours

ses maîtres et semble être issu du labeur de la communauté.

Cette réserve, si respectable en soi, complique évidemment la tâche de celui qui tente de reconstituer aujourd'hui les limites précises et l'ordre chronologique de l'œuvre de Friedrich. Mais la forte homogénéité de la personnalité de l'artiste permet cependant d'identifier les œuvres qui sont de sa main. Les points de repère essentiels sont la manière personnelle de l'artiste, sa conception des sujets et ses moyens d'expression. La chronologie des œuvres est par contre beaucoup plus difficile à établir, car la manière de Friedrich n'a pour ainsi dire pas évolué. Au groupe des tableaux dont la date d'exécution est déterminée par des commentaires de l'époque, des critiques ou des catalogues d'exposition, se rattachent certains tableaux dont la date est incertaine; on a réussi à les identifier par leur analogie avec des tableaux dont la date d'exécution est indiscutablement connue, et notamment par la similitude des motifs et de la conception. En définitive, si l'étude des œuvres de Friedrich est parfois rendue malaisée en raison de l'absence des signatures et des dates, cet inconvénient peut être compensé par la satisfaction que doivent éprouver certains amateurs d'art, qui ont les signatures en aversion et qui rêvent depuis toujours de tableaux impersonnels.

On ne rencontre aucune couleur criarde chez Friedrich. Mais, malgré la répugnance de son art austère pour tout effet sensuel, il fut un coloriste des plus délicats. Le choix des couleurs y contribue; leur gamme évolue entre le brun roux, le brun foncé, le vert, le violet fondu de rouge, un bleu de ciel pâle, ou plus accentué et blanchissant. Les effets obtenus à l'aide de ces couleurs sont surprenants. Presque imperceptiblement un vert brun passe au vert bleu acide, un violet au bleu, un brun au violet, un jaune infiniment tendre au rose. La palette de Friedrich révèle des nuances innombrables de toutes les couleurs. Mais une couleur reste exclue, c'est la plus sensuelle, la préférée de tous les coloristes, le rouge vif et lumineux. Friedrich ne s'aventure que jusqu'au rose tendre, au pourpre, et il ne leur attribue que rarement leur place parmi les choses de la terre. Dans son œuvre, tout ce qui brille, luit ou rayonne est du domaine supraterrrestre, — les nuages, l'air, le soleil, la lune. Mais Friedrich, cet étranger sur terre, devient prodigue pour les spectacles du ciel. Avec une sûre audace, il pose l'orangé vif, le jaune éclatant sur du bleu pur. Il faut remarquer également sa grisaille délicate, ses admirables oppositions du blanc et du bleu, ses contrastes de vert et de gris. Un éclairage incertain s'étend sur la plupart de ses tableaux, et leur donne parfois un reflet nacré, qui en adoucit la rigidité, ou fait au contraire ressortir d'une manière encore plus âpre, certaines rudesses de la peinture.

Friedrich aime représenter la nature dans ses déchaînements. Il peint les spectacles dans lesquels elle se manifeste, en un

va-et-vient éternel. Les levers et les couchers du soleil dans la pure altitude des montagnes, les arcs-en-ciel et les nuits d'orage, les rayons du soleil dardés à travers les nuages, le clair de lune et l'écume des vagues, les flamboyements du soir, auxquels succède le crépuscule, l'épaississement et la dispersion du brouillard, la forêt dans sa solitude spectrale, les cimetières, les tombes de géant, les croix et les ruines, — tels sont ses motifs préférés.

Kuegelgen a dit : « Il est regrettable que l'on ne puisse décrire des œuvres d'art : on ne peut guère qu'en indiquer le thème, mais c'étaient des sujets bien étranges que peignait Friedrich. Il ne choisissait pas de ces sites paradisiaques, débordants de richesse et d'opulence riante, tels que les aimait Claude, et qui plaisent à tous ceux qui ne s'attardent qu'au sujet et aux accessoires³³⁶. »

La mer représente pour Friedrich l'infini divin; une nostalgie inassouvie est répandue sur ses tableaux de montagne. Lorsqu'il peint des ruines qui ont revêtu la sanctification de la nature, c'est sans recherche du pittoresque; il les présente fières, jusque dans leur irrémédiable déchéance. En définitive, l'objet qu'il doit représenter lui reste indifférent³³⁷; le respect du plus infime, du plus insignifiant détail de la nature, est son sentiment dominant. C'est ainsi qu'il peint les pierres solitaires qu'une main oublieuse a semées dans la nature. Friedrich a peint ce que Stifter³³⁸, le poète de la forêt de Bohême, devait exprimer plus tard dans son œuvre *Arrière-été*³³⁹ : « Il faut choisir pour thème la pierre, car elle est la matière des montagnes, qui sont les éléments les plus prestigieux et les plus puissants de la nature. Puis vient la forêt, dont l'altière prestance se rapproche le plus des montagnes. Après le rocher, c'est l'arbre qui exerce la plus grande puissance. »

Dans les montagnes du Harz et du Riesengebirge, les yeux et les sens de Friedrich s'éveillèrent à une beauté nouvelle de la nature, que les humains avaient dédaignée jusqu'alors. Il a animé tous les spectacles de sa propre mélancolie.

Le détail le plus insignifiant lui semble digne d'attention. Ses contemporains en témoignent : « Là-bas, en Poméranie, Friedrich n'a dessiné que de petites études d'après nature, des groupes d'arbres, ou même des troncs isolés, ou une maisonnette, un portail, une église, quelques tombes de géant³⁴⁰. » « Friedrich vous fait rêver par la vue d'une simple chaumière ouverte, dans laquelle on ne voit pas un être vivant. Il est impossible d'être attiré par les touches brillantes du pinceau. On ne peut se faire une idée de la manière dont la peinture est faite; on ne pense nullement à lui³⁴¹. » « Et cependant il semble si évident de représenter des sujets simples et connus, lorsqu'on veut être compris³⁴². »

Le passage suivant de l'œuvre de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* nous montre à quel point les motifs choisis par

Friedrich et l'esprit dans lequel il les interprétait coïncident avec l'idéal romantique: « Si j'avais la dextérité voulue, je crois que je peindrais des choses merveilleuses et étranges. Voyez-vous, mon ami, je montrerais des sites solitaires et effrayants; entre deux rochers abrupts, des ponts vermoulus et effondrés, jetés par-dessus un précipice, au fond duquel bouillonneraient les eaux écumantes d'un torrent sylvestre. Des arbres et des buissons isolés, qui exprimeraient encore mieux la solitude, qui feraient encore mieux ressortir l'abandon. Une barque sur l'eau, des filets étendus. Je ferais appel à tous les spectacles visibles du monde, j'emprunterais à chacun son trait le plus étrange, pour en faire un tableau qui saisisrait le cœur et les sens, qui susciterait l'étonnement et l'épouvante, et dont on n'aurait jamais connu ni contemplé l'équivalent³⁴³. »

Plus tard, lorsqu'on ne put plus suivre Friedrich dans ses idées et dans sa voie, on lui a reproché la sensibilité profonde qu'il exprimait dans ses tableaux: « Il n'était pas rare de voir les idées et la forme plastique complètement submergées dans ses tableaux, et quelques-uns de ses paysages se dissolvent littéralement dans un brouillard mélancolique de « sensibilité pure ». Cependant, Friedrich a le grand mérite d'être le premier peintre en terre allemande qui a su exprimer dans ses paysages, avec une décision et une autorité allant jusqu'au parti pris, une ambiance de réelle sensibilité. Il faut ajouter que c'est dans la nature même qu'il allait puiser les sujets de ses études consciencieuses³⁴⁴. »

La répétition de motifs identiques est une caractéristique frappante de l'œuvre de Friedrich. Il lui est arrivé fréquemment d'utiliser dans plusieurs tableaux un certain arbre, une certaine configuration rocheuse, le même bateau, la même branche morte, les ruines d'Eldena. Lors de l'examen de ses tableaux, nous trouverons souvent en présence de telles analogies. Cette répétition d'un même sujet est une spécialité de Friedrich; elle comporte une certaine rigidité, et une austérité quelque peu étroite, qui s'accordent admirablement au caractère de l'artiste; nous avons déjà vu qu'il faut en chercher l'origine dans le tempérament propre de Friedrich, bien plus que dans son manque d'imagination. Mais tout s'efface devant la prédilection de l'artiste pour les motifs mélancoliques et symboliques. Il avait conscience de cette particularité: « X... est connu pour son penchant à peindre des motifs mélancoliques. Cependant, ses amis s'efforcent de le distraire de ce penchant et le chargent de peindre des motifs plaisants. Mais son tempérament l'empêchera toujours d'exécuter de telles commandes avec entrain et complaisance, tandis qu'il pourrait représenter d'un cœur joyeux des ambiances mélancoliques et des paysages austères et sombres. O hommes de bonne volonté! comme vous refusez de rendre justice aux aspirations intimes et aux fluctuations de l'âme! Et ce que vous voulez, ce n'est pas l'homme, tel que Dieu l'a créé, façonné et im-

primé de son sceau, mais c'est l'homme tel que le réclament l'époque et la mode³⁴⁵. »

Le personnage vu de dos, cette figure humaine tournée vers les profondeurs du tableau que nous rencontrons dans maint paysage de Friedrich, est un symbole inventé par le romantisme allemand. Il devait survivre pendant un siècle environ, jusqu'aux peintres Schwind³⁴⁶, Boecklin³⁴⁷ et Thoma³⁴⁸. Sa signification est presque évidente et le différencie totalement du personnage vu de dos, tel qu'il apparaît chez les peintres antérieurs, entre autres dans les tableaux d'Emanuel de Witte³⁴⁹, où il n'est rien de plus qu'un figurant. Chez Friedrich, le personnage vu de dos est un être animé, qui demeure pénétré, ému et subjugué devant le spectacle de la nature. Il a le comportement de l'homme qui recherche la paix dans la nature, parce qu'il ne la trouve pas en soi. Nous avons vu que Friedrich lui-même était de ceux qui cherchent la paix. Ce que ces personnages sentent et expriment, c'est avant tout l'émotion provoquée par la vision des lointains et un émerveillement profond. Parmi les sentiments que leur attitude permet de deviner, le plus fort est certainement la nostalgie des lointains. Dans l'œuvre de Friedrich, le personnage humain est, d'une part, la personnification du sentiment, et, d'autre part, il est utilisé comme élément de mesure; mais il n'est jamais appelé à créer l'intermédiaire entre le paysage et le spectateur. Friedrich méprise le procédé bien connu qui consiste à introduire dans la composition un personnage qui regarde le spectateur ou semble lui vanter du geste les mérites du tableau. Friedrich ne fait pas de flatteries au spectateur; ses personnages lui tournent froidement le dos.

Notre artiste a mesuré l'homme à la grandeur infinie de l'univers. Le personnage humain lui sert à faire ressortir avec une puissance accrue l'immensité du paysage, et en même temps à démontrer l'infime insignifiance des habitants de la terre. Aussi, à quoi bon représenter ce qui, en somme, n'est rien? L'artiste jugeait négligeables toutes les pensées, les actes et les tribulations de l'homme. Mais, en réalité, ce sont souvent les personnages vus de dos qui donnent à ses tableaux la grandeur et la puissance, précisément parce qu'ils ont été placés là comme éléments de mesure. Mais Friedrich ne les utilise qu'à bon escient. Nous n'en rencontrons presque jamais dans ses dessins (le texte ci-après nous en apporte la confirmation), mais plus souvent que ne semble l'avoir su David d'Angers, dans ses tableaux : « Nous avons examiné un certain nombre de ses dessins. Jamais de figures. L'intérêt réside dans le choix du site, le jeu de lumière, l'effet. Friedrich est doué d'une touche simple. Il y a dans son crayon quelque chose du laconisme des grands orateurs³⁵⁰. » « Quelquefois, mais rarement, notre peintre met dans ses tableaux un homme vu de dos³⁵¹. » « Il ne met point de figures dans ses paysages. Que l'homme viendrait-il ajouter à ces admirables scènes,

lui qui n'est que le reflet de la nature, lui qui la dépoétise souvent par ses caprices ou par un but d'utilité, en faisant des canaux froidement alignés, là où il y avait un beau fleuve; qui abaisse les montagnes, qui singe la noble et sublime nature dans ses jardins à l'anglaise? Il est une assez grande tragédie, lui, pour qui veut le comprendre. Dans les grandes scènes de la nature, il n'est qu'accessoire; son rôle n'est plus grand, comme quand il fait de la tragédie tout seul. Il y a bien des larmes dans la lune, et bien des cris de désespoir et de douleur dans les orages. Un cimetière est le lacrymatoire du genre humain³⁵². »

L'écrivain L. Tieck s'était déjà préoccupé précédemment dans son œuvre *Franz Sternbalds Wanderungen* du rôle et de l'importance qu'il convient d'attribuer aux personnages dans l'art du paysage : « Vois-tu, ajouta Rudolph, si vous étiez capables, vous autres peintres, de me représenter des spectacles de ce genre, je vous dispenserais volontiers de vos histoires animées, de vos compositions passionnées et tourmentées, chargées d'innombrables personnages³⁵³. » « Estimes-tu, toi aussi, qu'il faut introduire des figures dans chaque paysage, pour donner de l'intérêt et de l'animation au tableau? » — « Autant que j'en puisse juger, répondit Franz, cela ne me paraît pas nécessaire. Un bon paysage peut exprimer quelque chose de merveilleux, de telle sorte que la solitude même y est d'un effet excellent; de plus, il y a tant de manières de parler à la sensibilité, qu'il est difficile d'établir là-dessus une règle générale. Mais les figures par elles-mêmes suffisent rarement à éveiller l'intérêt, ou à animer un tableau; le peintre qui les utilise dans ce sens me semble n'avoir pas compris grand'chose à son art³⁵⁴. »

L'élément décisif est le silence et la solitude qui s'étendent autour des personnages; c'est là que réside leur relation avec la nature et que se dégage le sens profond du paysage. Nous verrons plus loin que tous les personnages de Friedrich s'enveloppent de ce silence et de cette émotion; ils demeurent pensifs et fascinés, le regard dirigé vers les lointains.

Friedrich réussit à faire de la nature l'interprète d'états d'âme caractéristiques. Lorsque, en particulier sous l'influence de Hackert³⁵⁵, les vedutes connurent un engouement tel que l'art du paysage s'en trouva menacé, Friedrich fut le premier qui osa chercher une orientation nouvelle. Nous avons constaté, en examinant la vie de l'artiste, que ce geste lui valut d'être bientôt oublié, après quelques succès sans durée. Où résident les raisons véritables de cet oubli prématuré? Nous indiquons, au début de cette étude, que Friedrich apparaît comme un cas isolé à l'aurore du romantisme, dans une période où les tableaux inspirés des descriptions de voyage jouissaient d'une immense faveur. On comprend aisément que les sujets choisis pour ses tableaux furent jugés dénués de charme. Peut-être faut-il incriminer moins les sujets proprement dits — dont certains étaient chers et précieux

au romantisme — que la mélancolique ambiance dans laquelle Friedrich les plongeait. Nous avons vu que l'on aurait voulu obtenir de l'artiste qu'il adoptât un genre plaisant. Au début, ses œuvres suscitèrent l'étonnement et l'inquiétude et frappèrent par leur nouveauté. Mais l'artiste ne voulut pas modifier la mélancolique ambiance et persista dans la voie qu'il s'était tracée, si bien qu'on l'accusa d'entêtement et qu'on se détourna de lui. Friedrich devait en être profondément ulcéré : « Il faut que l'art soit plaisant, la mode l'exige; il y a quelques années encore, un austère paysage d'hiver aurait pu plaire, maintenant il n'en est rien. On peut s'expliquer cette aversion chez ceux dont les sens sont trop obtus pour apprécier le vaste manteau blanc, diapré de teintes délicates, — symbole de toute pureté, — dans lequel la nature s'enveloppe pour se préparer à une vie nouvelle; ou encore chez ceux dont l'imagination est trop pauvre pour voir dans le brouillard autre chose qu'une couleur grise. Lorsqu'un site s'enveloppe de brouillard, il apparaît plus grand, plus auguste, il exalte l'imagination et accroît la curiosité, comme une vierge voilée. Plus qu'un spectacle proche et précis, les lointains vaporeux attirent le regard et l'imagination ³⁵⁶. »

De tels arguments restèrent sans écho. La brève gloire dont il avait été l'objet avait paru gênante au tempérament de l'artiste; il savait reconnaître que la mode détournait de lui les faveurs de ses contemporains. Les tendances de l'époque se rattachaient encore aux disciplines de la Renaissance, dont l'intérêt se concentre sur le corps humain, sur ses proportions, sa beauté, ses mouvements et ses attitudes. Le caractère étrange de l'artiste et sa timidité ombrageuse devaient également le desservir. Il fuyait le monde et évitait tous les milieux qui auraient pu lui être utiles. Sa nature d'artiste véritable lui commandait de supporter la misère plutôt que de hanter les salons de Dresde. Il ne pouvait considérer ses tableaux que comme des œuvres d'art, et non comme une marchandise qu'il aurait dû vanter lui-même. Quelle ironie du destin, si l'on songe que ses tableaux atteignent et dépassent aujourd'hui la valeur d'un million de francs ³⁵⁷! Mais beaucoup de grands artistes ont connu le même sort et se sont vus réduits à la misère de leur vivant.

Un autre facteur de cette défaveur réside dans les événements politiques de l'époque. Pendant la période des guerres de libération, l'intérêt du public était retenu par des préoccupations toutes différentes. Kuegelgen l'exprime ainsi : « L'époque actuelle est diamétralement opposée à l'art ³⁵⁸. »

En outre, nous allons voir que la facture souple et plus richement colorée de l'École de Dusseldorf devait connaître un succès éclatant et général à la fin de la troisième décennie et pendant la quatrième décennie du dix-neuvième siècle. Par contraste, la technique âpre et la touche contenue de Friedrich devaient paraître étriquées. On ne s'attachait plus à la profondeur du sentiment

réel; ses tableaux parurent trop sobres, d'une insuffisante somptuosité. En 1834, David d'Angers devait en dire ceci : « J'ai entendu dire que Friedrich n'était pas assez peintre, que l'on voyait que ses dessins et ses tableaux étaient faits avec trop de simplicité, et que c'était pour cette raison qu'il représentait toujours des sites sombres, des clairs de lune. C'est pour cette raison que je l'admire davantage. Il nous raconte simplement des choses sublimes; il sait mettre votre âme dans un état fait pour les comprendre. Les autres artistes appellent à leur aide tous les grands moyens de l'art parce qu'ils désirent se faire remarquer, eux, peintres; ils sont comme ces hommes qui commencent par vous dire avec emphase : « Je vais vous raconter une chose étonnante qui va vous faire une grande impression », et puis voilà ces expressions exagérées, qui viennent en foule, et le spectateur reste froid, parce que nous n'aimons pas que l'on nous fasse notre enthousiasme³⁵⁹. »

On rattache toujours l'École de Dusseldorf au romantisme. Mais en réalité elle représente le déclin du romantisme. Car, si la grande ambition qu'elle proclamait à l'origine devait être la fusion de tous les arts dans un esprit transcendantal, cette synthèse fut trahie et banalisée en illustrations pédantes de la poésie et de l'histoire. Désormais, l'image représentée devint le centre d'attraction, alors que pour Friedrich l'essentiel avait été l'impression sensible. Mais le succès se concentra sur cette école, que David d'Angers juge en ces termes : « Il y a beaucoup de jeunes gens qui s'occupent de peindre des sujets d'intérieur de famille. Je n'ai encore rien vu de bien saillant dans ce genre. C'est l'École de Dusseldorf qui donne cette nouvelle direction à l'art; c'est le besoin d'indépendance qui pousse les artistes vers un genre qui est compris par les masses où se trouvent les acheteurs³⁶⁰. »

Friedrich ne put se résoudre à s'adapter et à suivre ce brusque changement d'orientation. Jusqu'au bout il resta fidèle à son art âpre et mélancolique, même lorsque la situation générale eut évolué et qu'il ne se trouva plus en mesure d'être l'interprète des sentiments de son époque. Carus a excellemment noté ce phénomène précis : « Ce seul trait suffit à caractériser ce qu'il y a d'étrange, en toutes circonstances, dans les états périmés; c'est que les hommes se trouvent alors confrontés avec une nouvelle manière d'apprécier les faits, et que souvent ils n'en prennent conscience que lorsqu'ils se trouvent eux-mêmes dépassés par ce courant nouveau³⁶¹. »

C'est ce qui devait arriver à Friedrich, et Carus put écrire dès 1839, c'est-à-dire un an avant la mort de l'artiste : « Il est étrange de voir à quel point toute cette période d'art, à laquelle se rattache Friedrich, est déjà révolue³⁶². »

Outre le fait que Friedrich n'a jamais eu de véritables continuateurs, nous pouvons donc conclure que les raisons de l'oubli dans lequel il est tombé résident dans la nature de son tempéra-

ment, dans le choix de ses sujets de tableaux, dans les conditions générales de son époque, dans l'originalité de sa technique, dans l'évolution des goûts artistiques, et dans le développement pris par l'École de Dusseldorf.

La mort de l'artiste elle-même ne suffit pas à écarter les voiles de l'oubli, contrairement aux espoirs de ses amis : « Il est certain que l'on rendra un juste hommage à ses tableaux dans les temps à venir³⁶³. » Ces paroles de Carus contenaient une grande vérité, mais le terme de cet espoir était dans un avenir très lointain. En 1842, deux ans après la mort de Friedrich, Carus a noté ces lignes dans son journal : « Au printemps de cette année, nous avons eu à Dresde une importante exposition, sous les auspices d'une société récemment fondée. De nombreuses œuvres presque oubliées de Mathaei, Klengel et Hartmann ont réapparu, semblables à des fantômes, et se sont confrontées avec ennui. Il y avait là quelques œuvres de Friedrich, qui, dès ce moment-là, frappaient quelque peu par leur étrangeté, de même que certaines de mes œuvres de jeunesse. C'est dans des occasions comme celle-là que l'on constate dès l'abord avec quelle rapidité presque tout vieillit, et combien peut sembler insolite ce qui a eu tant de succès à son époque. Il est bien rare qu'une œuvre arrive à échapper aux atteintes du temps³⁶⁴. »

Le dix-neuvième siècle laissa dans l'oubli l'art de Friedrich, qui avait été son pilier puissant. Cet art ne pouvait satisfaire ni les goûts d'agrément idyllique, ni l'orientation historique, ni le matérialisme de l'époque. Désormais on put croire que Friedrich avait définitivement disparu. Les ouvrages d'histoire de l'art ne lui consacraient guère que quelques lignes négligentes³⁶⁵; le plus souvent, son nom même n'y figurait pas³⁶⁶, et rien n'est plus significatif que le fait que Muther ne le mentionne même pas dans son *Histoire de l'Art du XIX^e siècle*, épais ouvrage en trois volumes³⁶⁷.

La redécouverte de Caspar David Friedrich s'est opérée grâce au savant norvégien Andreas Aubert. Ses travaux sur le peintre Dahl, dont l'art et le tempérament s'apparentent à ceux de Friedrich, incitèrent cet érudit à se pencher sur le plus grand des deux artistes. Les résultats de ses recherches eurent une importance substantielle pour l'Exposition centennale de Berlin, en 1906, qui consacra la réapparition de Friedrich et arracha son nom à l'oubli. Depuis lors, l'intérêt accordé à son art s'accroît d'année en année et sa notoriété s'affirme de plus en plus. Après la guerre mondiale de 1914-1918, vint une époque où l'art de Friedrich se révéla entièrement compréhensible en Allemagne, il devint un élément d'édification, aussi nécessaire que la musique. Si l'artiste reste toujours sur ses hauteurs solitaires, le nombre de ses adeptes est devenu très grand, et son art est entré dans le patrimoine national. Mais Friedrich, ce pur représentant de son époque et du paysage allemand, est nécessai-

rement resté jusqu'ici un étranger dans les autres pays d'Europe.

L'héroïsme de sa vie solitaire ne devait pas rester vain. L'époque actuelle est peut-être propice, entre toutes, en ce qu'elle permet de ressentir et d'éprouver l'esprit qui anime l'œuvre de Friedrich. Aujourd'hui, nous n'exigeons plus de l'art qu'il nous apporte ce faste, cet enchantement d'un monde disparu, en dehors duquel nous nous replaçons péniblement dans la morne réalité. L'art doit surtout nous faire oublier les misères quotidiennes de l'existence et nous exalter par le spectacle des beautés qui nous restent encore accessibles. Il doit maintenir notre regard sur les biens qui subsistent autour de nous, immuablement, et vers lesquels nous retrouverons notre voie.

Voilà ce que nous apporte, dans sa plénitude, l'art de Friedrich. Repoussé par un siècle plus heureux que le nôtre, il semble avoir été créé pour les heures graves et sévères, — pour nous.

L'ŒUVRE

Il est regrettable que l'on ne puisse décrire des œuvres d'art; on ne peut guère qu'en indiquer le thème...

KUEGELGEN ³⁶⁸.

INTRODUCTION

L'établissement d'un catalogue général et complet des œuvres de Friedrich n'a pas été réalisable jusqu'à ce jour. Il arrive encore que des tableaux de l'artiste surgissent ici et là. Souvent on en retrouve accrochés dans des couloirs ou des combles, où nul ne les reconnaît et où ils restent ignorés. Ils n'attirent pas l'attention, ce qui s'explique si l'on sait que les tableaux de Friedrich étaient généralement recouverts d'une épaisse couche de vernis, qui a pris une teinte très foncée au cours des temps, et dissimule la peinture, au point de rendre le tableau méconnaissable. En ôtant ce vernis, qui forme souvent une pellicule, facile à retirer d'un seul coup, on peut juger du rôle bienfaisant qu'il a joué : le tableau apparaît intact sous la couche protectrice qui a défié toutes les attaques du temps.

Le nombre des tableaux de Friedrich connus à ce jour n'est pas très élevé; on en compte un peu plus de cent. Mais presque chaque année de nouvelles œuvres réapparaissent, à la joie des admirateurs de l'artiste. Ces découvertes tempèrent également le regret causé par la disparition de neuf de ses tableaux, détruits par un incendie en 1931 à Munich ³⁶⁹. Comme on a tendance à oublier facilement que les œuvres d'art ont également une valeur commerciale, nous rappelons encore une fois que les tableaux de Friedrich atteignent des prix très élevés. Les rares pièces qui apparaissent sur le marché sont en général acquises immédiatement par des musées. Presque toutes les œuvres de l'artiste demeurèrent en Allemagne et y sont restées jusqu'à ce jour ; on n'en découvre guère ou pas du tout dans d'autres pays. Nous voyons dans ce fait une raison prépondérante du faible retentissement qu'a eu jusqu'ici le nom de Friedrich hors de son pays.

L'œuvre que nous examinerons dans les pages qui vont suivre comprend les tableaux et les dessins qui s'y rattachent intimement. Pour le classement des tableaux, nous avons tenu compte du sujet et non de la facture. Un classement chronologique ne nous a paru ni recommandable ni aisément réalisable, en raison de la fréquence des dates douteuses. L'ordre finalement adopté est élastique et ne représente pas un système rigide. On aurait pu procéder à des regroupements d'un chapitre à l'autre et à l'intérieur même des divers chapitres, car de nombreux passages se recoupent et s'entrepénètrent. Quant à l'ordre des tableaux dans les divers groupes, il n'est pas arbitraire. Notre classement tient compte soit de la teneur de l'œuvre, soit de sa construction logique, jamais de l'ordre chronologique, et ceci (outre l'incertitude des dates) pour la raison que la facture de Friedrich — nous l'avons déjà vu — n'a jamais varié durant toute sa vie, sauf en quelques rares occasions. L'ordre chronologique reste donc sans importance fondamentale, car nous ne saurions y trouver les éléments d'un développement continu, contrairement à ce qui vaut pour la plupart des peintres. On peut aisément placer l'un à côté de l'autre deux de ses tableaux exécutés à vingt années d'intervalle, sans qu'un examen attentif puisse révéler des différences notables dans la facture.

Les tableaux de Friedrich permettent de mesurer dans toute sa plénitude la personnalité de l'artiste. Nous y sentons la profondeur de sa dévotion à la nature, et nous y découvrons en même temps notre propre intimité avec cet univers que l'art de Friedrich revêt d'un caractère sacré.

LA MER

La mer, pour les romantiques, est l'expression d'états d'âme supraterrrestres. C'est à elle qu'allaient toutes les préférences de Caspar David Friedrich. Elle lui était familière depuis son enfance et il y voyait le symbole de l'infini. Il restait des heures entières devant elle, rêvant dans le lointain³⁷⁰; elle était pour lui l'expression de la mélancolie et souvent il avait peine à détacher d'elle son regard, tant il était captivé par cet élément dont il cherchait à scruter le mystère pour le fixer sur la toile. A tout instant, la mer apparaît de nouveau dans ses tableaux; tantôt calme, tantôt déchaînée; tantôt de jour, tantôt baignée de lumière lunaire; avec ou sans personnages, avec ou sans navires. Une grande partie de ces marines comptent parmi ses œuvres les plus importantes et témoignent que Friedrich était capable de s'élever au-dessus de lui-même et de s'oublier lui-même.

C'est comme l'aurore d'une vie que nous apparaît son *Voilier*³⁷¹ qui se trouve au Musée municipal de Chemnitz. Il fait jour. Un grand trois-mâts cingle en pleine vitesse sur la haute mer, toutes voiles dehors. On ne voit rien que l'eau et le ciel, le vent est favorable, les voiles sont gonflées. A la forme du bateau s'adapte le format en hauteur choisi pour ce tableau, alors que la grande majorité des autres tableaux de Friedrich sont au contraire disposés en long. D'après sa facture claire, exacte et par petites touches, ce tableau semble bien dater d'avant 1820. Sans doute fut-il peint à la suite du voyage que l'artiste fit dans son pays natal en 1818.

Sensiblement antérieure à ce tableau nous semble être sa *Vue de mer au clair de lune*³⁷², qui doit avoir été peinte vers 1810. C'est, cette fois, un tableau disposé en long et l'espace de mer que nous voyons est beaucoup plus étendu. Il fait nuit. La lune est cachée derrière les nuages et projette sa lumière sur une surface d'eau sur laquelle repose un bateau à voiles. C'est un bateau de petites dimensions qui semble attendre des vents favorables pour partir. La mer est calme; de petites vagues au premier plan laissent présumer que le vent se lèvera bientôt³⁷³.

Ce tableau inaugure toute une série de marines au clair de lune. Caspar David Friedrich aimait beaucoup la lune. Il disait de lui-même en riant qu'il ne peignait guère que des clairs de

lune et il pensait que si les hommes devaient après leur mort être transportés dans une autre planète, sans doute irait-il lui-même dans la lune ³⁷⁴.

Sur un tableau intitulé *Bateau au clair de lune* ³⁷⁵, nous voyons une mer légèrement agitée. La lune se dégage à moitié des nuages. Le premier plan reste dans l'obscurité; il s'y trouve un bateau à rames avec six personnages; ce sont certainement des pêcheurs se rendant vers les navires qui attendent au large. Près du bord de gauche du tableau se trouve un grand voilier, prêt à appareiller; près du bord droit est un autre navire, mais on le distingue mal dans l'éloignement; et plus loin encore, vers la haute mer, nous voyons deux autres navires. Par la disposition de ces bateaux qu'il repousse progressivement vers l'arrière-plan, Friedrich a parfaitement réussi à donner l'impression de la grandeur et de l'infini de la mer. Il s'agit, semble-t-il, du tableau que le peintre Cornelius eut l'occasion de voir en 1820 au cours d'une visite de l'atelier de Friedrich ³⁷⁶, tableau qui certainement venait à peine d'être fini à l'époque.

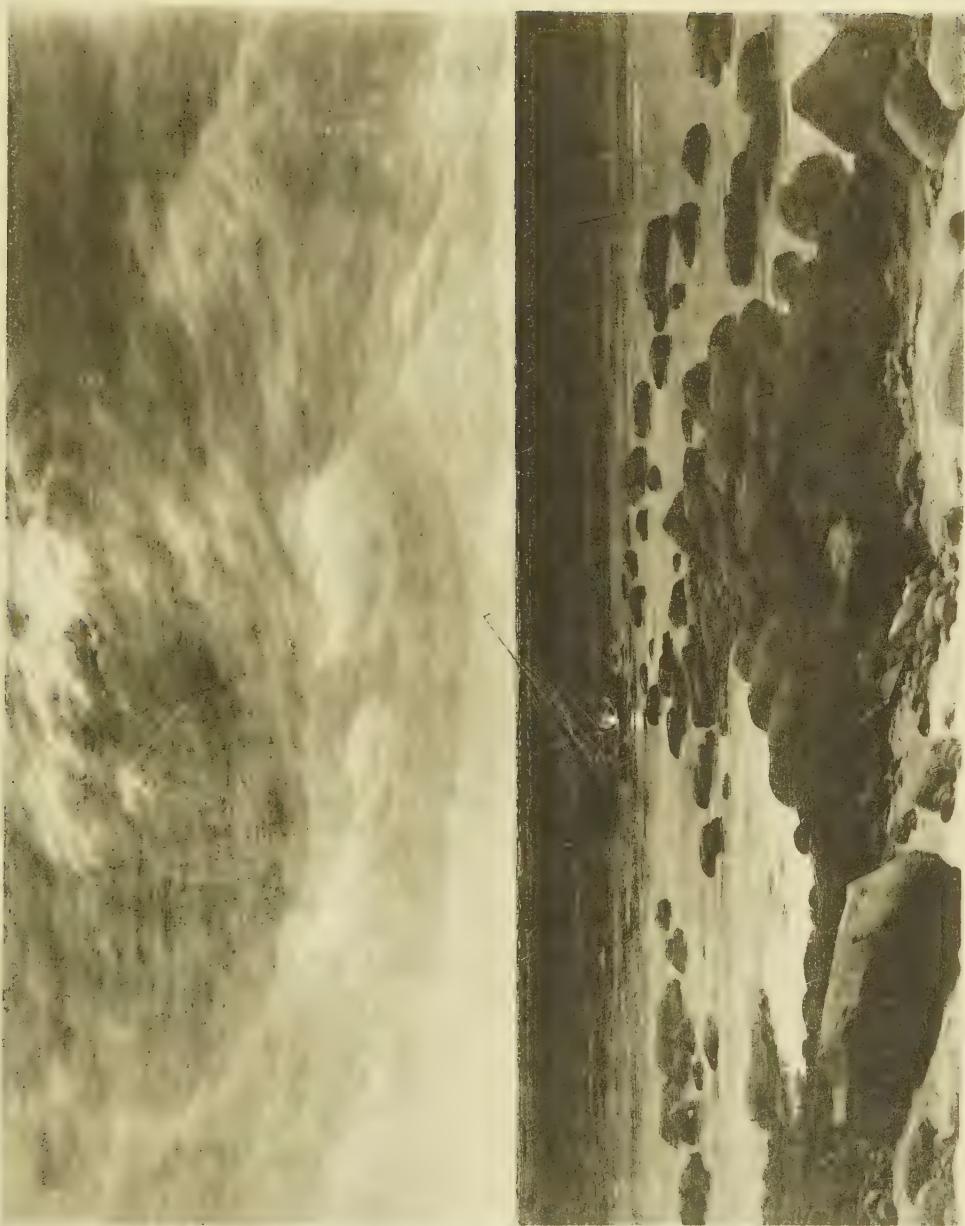
Un tableau *Pêcheurs au bord de la Baltique* ³⁷⁷ a été récemment découvert. Trois grands blocs de granit se dressent au bord de la mer; entre deux de ces blocs est un bateau de pêche, toutes voiles dehors, dans lequel se trouvent plusieurs personnes. Sur des rochers que baigne la mer se tiennent deux hommes qui regardent vers le bateau. Très bas, au-dessous des nuages, la lune émerge d'une bande de ciel.

Encore un autre *Clair de lune* ³⁷⁸. La lune, dans son premier quartier, émerge des nuages et éclaire un rivage à marée basse. Au premier plan, la mer se retire. Des pierres couvertes de mousse apparaissent, entre lesquelles sont dressées des perches sur lesquelles séchent des filets. Au loin, sur la mer, se trouvent trois voiliers, dont l'un est à peine reconnaissable.

Au précédent tableau s'apparente étroitement une peinture à l'huile représentant *la Lune derrière des nuages au-dessus d'un rivage maritime* ³⁷⁹. De lourds nuages descendent jusque sur l'eau et la touchent littéralement. Trois voiliers reposent sur la mer calme; au premier plan, entre des rochers, deux barques.

On peut également attribuer à la dernière manière de l'artiste deux *Vues de mer* qui représentent aussi la mer au clair de lune. Sur l'un de ces tableaux ³⁸⁰, on voit un paysage côtier plat et marécageux, comme les rivages des environs de Greifswald. Ici aussi, le premier plan est dans l'ombre; des morceaux de prairie émergent hors de l'eau. Un petit bateau de pêche à voiles est près du rivage; des hommes sont à côté, des filets sont tendus; le ciel est lourd de nuages ³⁸¹.

L'autre tableau ³⁸², qui a été conçu comme pendant du précédent, présente le même premier plan. Sur la mer se trouve un bateau de pêche dans lequel deux hommes ont pris place; trois autres personnages sont vers la droite et regardent la mer.



Un bord de mer au clair de lune.

A l'exposition de Königsberg³⁸³ de 1833 se trouvait *Un bord de mer au clair de lune*³⁸⁴ (PLANCHE 2) appartenant à une collection privée³⁸⁵, figurant dans le catalogue sous le numéro 30. Le critique Ferdinand Raabe donne de ce tableau, dans le journal de Königsberg de 1833, la description suivante : « Il fait nuit. La tempête s'est calmée, mais de sombres nuages couvrent encore le ciel de leur lourde masse. Ils le recouvrent comme un grand linceul noir étendu au loin. Le vent fouette et roule ces masses sombres çà et là; mais il ne réussit cependant ni à les déchirer ni à les disperser et ne fait que les emmêler davantage. Des trouées de lumière qui auraient pu apparaître sont déjà refermées. Seule une petite déchirure, une petite fente, laisse voir fugitivement une lune ronde. Fugitivement, car on pressent que, dans un moment, ce faible rayon de lumière va disparaître; le ciel et la terre s'écroulent dans un chaos nocturne. La mer déserte s'étend jusqu'au premier plan, elle est calme. Les couches inférieures de l'atmosphère ont échappé à la fureur de l'ouragan; mais celui-ci, en s'éloignant, a tenté un dernier assaut contre les masses de nuages lourds de pluie qui lui barrent la route. Le clair regard enfantin de la lune, tombant dans cet effrayant chaos, raie çà et là les profondes ténèbres d'une lumière grise; elle baigne d'un affreux crépuscule l'onde verte, qui s'étend comme un trouble miroir sans limite et qui s'éclaire de légères étincelles à l'extrême horizon. De grands et solides navires ont été brisés par la violence de l'ouragan contre les rochers et les récifs; mais ici, sur le rivage livide où les anciens cataclysmes et les déchainements de la mer n'ont laissé subsister que des amas de blocs de granit, où les grès luisants sont creusés en forme d'escaliers, ici seul un léger esquif a été poussé par le vent et se trouve coincé, à moitié chaviré, entre les pierres. Les bateliers se sont sauvés ou ont péri. La barque est sans voiles et quelques personnages, qui sont parvenus de bloc en bloc jusque-là, ont allumé un feu sur une pierre; ils veulent mettre des marchandises en sûreté ou piller le petit navire abandonné. Ce feu lugubre éclaire la scène en même temps que la lune; ou plutôt il se perd comme un point brillant dans l'affreuse nuit... Il n'est pas besoin de louer l'œuvre, il suffit de la décrire, et notre description n'a rien d'exagéré. Comment Friedrich parvient-il à rendre la trouble transparence verte d'une mer calme et le chaos des nuages, comment parvient-il à faire tenir une impression d'immensité de la mer entre un premier plan sombre et une ligne d'horizon à peine surélevée, où de petites étincelles lumineuses scintillent comme des perles les unes près des autres, ceci je ne le sais pas, je ne tiens pas à l'approfondir... Un vieux marin se tenait par hasard devant le tableau lorsque je le regardais moi-même : « Oui, c'est ainsi », dit-il, laconique; et il souriait sans pouvoir se détacher du tableau. C'est là, je crois, la meilleure louange pour Friedrich³⁸⁶. » Ce tableau ayant déjà été discuté une première fois

en 1823³⁸⁷, il est probable, comme l'admet Tschudi³⁸⁸, qu'il fut peint avant 1820.

Un autre tableau, intitulé *Falaises au clair de lune*³⁸⁹, nous montre, dans un premier plan sombre, un bateau à l'ancre, sans voiles; des nuages recouvrent le ciel, la lune n'est pas visible et seules des taches claires indiquent où elle se trouve. La mer est baignée de lumière; de hauts rochers émergent de l'eau, des deux côtés du paysage, et il ne reste au milieu d'eux qu'un étroit chenal navigable. La mer est là, tranquille, mais cette côte doit être inaccessible par gros temps, si l'on en juge par les murailles rocheuses et les blocs de rochers qui, de toutes parts, émergent de l'eau. Tout le tableau respire l'abandon; mais l'idée de l'infini se dégage de façon d'autant plus admirable que le tableau est particulièrement petit³⁹⁰.

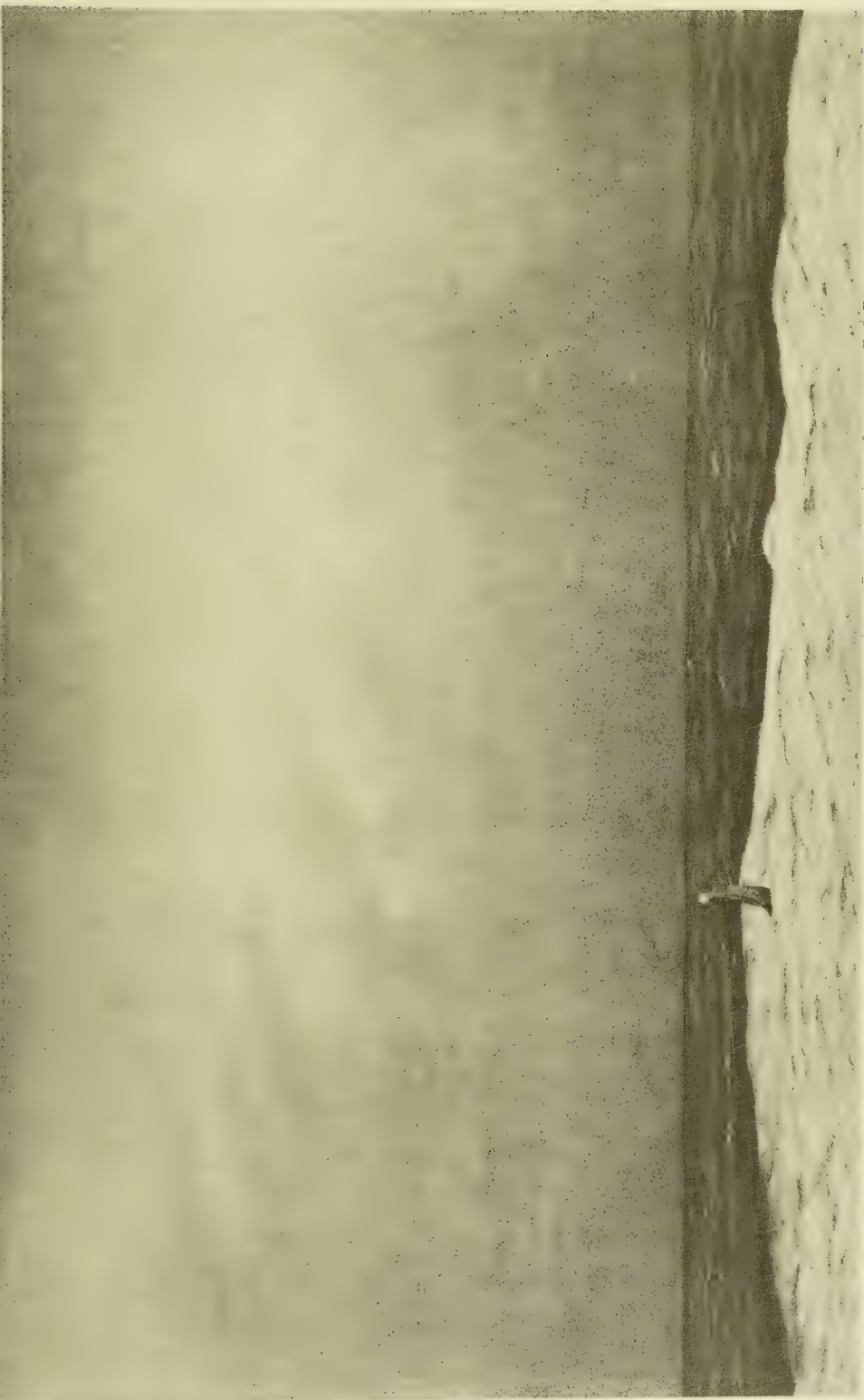
Moins inhospitalier, mais procédant du même état d'âme et profondément mystérieux, est le petit tableau intitulé *Brouillard*³⁹¹. Au premier plan, on voit les pierres du rivage derrière lesquelles s'étend la mer; mais celle-ci n'est pas visible et se présente seulement. Il règne un épais brouillard à travers lequel, comme à travers un nuage, nous devinons un grand voilier reposant tranquillement sur la mer. Il nous apparaît comme un navire fantôme, d'où se détache une petite barque, se dirigeant vers la rive³⁹².

*Rivage*³⁹³ est une petite peinture à l'huile : une étroite bande de terre sur laquelle plusieurs barques ont été tirées; des filets sont étendus pour sécher. Comme d'habitude, le premier plan, ici encore, est dans l'obscurité. Un homme s'y tient et regarde vers la mer, lumineuse de clair de lune, sur laquelle on aperçoit trois voiliers.

Un petit tableau, *Soir sur le bord de la Baltique*³⁹⁴, présente beaucoup d'analogie avec le précédent, bien qu'un intervalle d'une vingtaine d'années sépare vraisemblablement l'exécution des deux tableaux. De nouveau, c'est la lune répandant sa lumière sur la mer; et sur celle-ci se trouvent trois navires. Le premier plan est dans l'ombre. Deux bateliers ont allumé un petit feu. Autour d'eux, des instruments de leur métier : des filets en train de sécher et près d'eux une barque.

C'est également des premières années de l'œuvre du peintre que semble dater sa *Vue de rivage*³⁹⁵. Sur la mer se trouvent trois navires privés de leur grément; les mâts nus se dressent tristement dans l'air. La pleine lune, qui vient de se lever au-dessus de la mer, est traversée par une étroite bande de nuage. L'eau se retire et découvre un sol humide, couvert d'algues.

Un tableau célèbre, *Moine au bord de la mer*³⁹⁶ (PLANCHE 3), inaugure une série de marines qui nous montrent des personnages de dos plongés dans la contemplation de la mer; ce sont eux qui dirigent vers le large l'attention du spectateur. Friedrich situe une vaste immensité de paysage autour de très petites silhouettes hu-



Moine au bord de la mer.

maines, pour mieux exprimer ce qu'il y a d'inaccessible, d'abandonné, d'évanescant, dans l'infini. Et il y réussit rarement mieux que dans son *Moine au bord de la mer*³⁹⁷. Sur un blanche dune solitaire se tient une mystérieuse silhouette, celle d'un moine³⁹⁸. Au crépuscule, dans le souffle du vent, il rêve, tourné vers les vagues noires de la mer qui sont couronnées de petites crêtes d'écume. A l'horizon, les nuages s'amoncellent menaçants, dans une lourde ambiance de tempête. Dans son réalisme et sa majesté, cette symphonie de la nature est particulièrement riche de sens et remarquablement moderne. Friedrich nous révèle, dans une toute simple ligne d'horizon, l'immensité de l'espace. Cette ligne, dans sa froide simplicité, est étonnamment animée.

Ce tableau fut peint en 1808. La première mention en est faite en février 1809³⁹⁹ et, du mois de juillet de la même année, date une description précise par Helene de Kuegelgen, à la suite d'une visite chez Friedrich : « Je vis aussi un grand tableau à l'huile, qui me laissa indifférente. Un grand espace d'air infini. Au-dessous, la mer agitée et au premier plan une bande de sable clair où rôde un ermite vêtu ou enveloppé de sombre. Le ciel est clair et d'une tranquille indifférence; ni tempête, ni soleil, ni lune, ni orage... Oui, vraiment, un orage aurait été pour moi une consolation et une satisfaction, car on verrait alors un peu de vie et de mouvement quelque part. Sur l'éternelle platitude de la mer, on ne voit ni bateau ni navire, pas même un monstre marin et, dans le sable, ne pousse pas la moindre brindille verte. Seuls quelques goélands voltigent à l'entour et rendent la solitude encore plus solitaire et horrificante⁴⁰⁰. »

Ce jugement défavorable, émanant de l'un des plus proches amis de Friedrich, est caractéristique de la nouveauté de conception et d'exécution (si étonnante pour l'époque) de cette œuvre. C'est un des cas fréquents où la solitude, dans les tableaux de Friedrich, fut prise pour du vide.

L'œuvre fut envoyée en 1810 à l'exposition de l'Académie de Berlin⁴⁰¹. Le 13 octobre 1810, Heinrich de Kleist fit paraître, dans les *Berliner Abendblätter*, un article intitulé « Impressions devant une marine de Friedrich ». Cet article est signé des initiales C. B. (Clemens Brentano)⁴⁰², et avait été effectivement rédigé par Brentano et Achim de Arnim. Kleist avait usé de son droit de rédacteur pour raccourcir l'article, mais ses modifications avaient donné à l'ensemble un sens complètement nouveau et Kleist dut s'excuser auprès des auteurs initiaux⁴⁰³. « Le tableau, avec ses deux ou trois objets mystérieux, semble une apocalypse; ... le peintre s'est indiscutablement engagé sur une voie tout à fait nouvelle dans le développement de son art et je suis persuadé qu'avec sa mentalité il serait possible de représenter un mille carré de paysage des Marches (de Brandebourg) sans autre végétation qu'un figuier de Barbarie sur lequel une corneille lisse ses plumes. » Tel est l'avis de Kleist sur

le *Moine au bord de la mer*. Dans la phrase que nous venons de citer, le poète évoque une œuvre nouvelle et puissante de Friedrich, que nous voyons littéralement apparaître devant nos yeux : rien d'autre qu'un buisson avec une corneille. Kleist voulait ainsi exprimer nettement que Friedrich n'avait pas besoin de peindre de beaux objets ou d'agréables paysages, mais qu'il était capable de tirer du sujet le plus terne un tableau plein de force. Kleist sentait et savait que Friedrich pouvait animer par le don de lui-même et la force de son génie les moindres objets de la nature. Il avait saisi ce point important et décisif : que le romantisme allemand était arrivé à une conception entièrement nouvelle et moderne de l'art du paysage.

Le *Moine au bord de la mer* fut acquis⁴⁰⁴ par le prince héritier de Prusse⁴⁰⁵. C'est un des tableaux où Friedrich a su rendre le plus parfaitement la profonde et sombre gravité de la mer. Nous avons une impression de distance infinie, d'agitation et de mélancolie inquiètes, d'indicible solitude et de déchirante nostalgie. Dans l'œuvre de Friedrich, le *Moine au bord de la mer* est un tableau particulièrement important qui nous fait percevoir l'écho des luttes intérieures de sa jeunesse, au temps où il avait voulu attenter à ses propres jours pour fuir la vie.

C'est au poème de Goethe *Complainte du Berger* que s'apparente étroitement le *Paysage avec arc-en-ciel*⁴⁰⁶ de Friedrich. Peint en 1815, il est déjà mentionné à Weimar en 1824⁴⁰⁷ et passait déjà en 1863 comme inspiré directement par le poème de Goethe⁴⁰⁸. Le tableau nous montre une petite colline de l'île de Ruegen, d'où la vue s'étend vers le sud sur la côte basse de l'île⁴⁰⁹. Un berger est appuyé sur son bâton et regarde dans le lointain. Près de lui se trouvent des branches mortes, et à ses pieds, un peu plus bas, paissent des moutons sous la garde d'un chien. A l'arrière-plan du tableau s'étend la mer légèrement agitée, d'un bleu profond, animée par quelques bateaux. Sur tout le ciel couvert de nuages s'étend un arc-en-ciel.

Tous les sentiments du poème de Goethe sont ici magistralement rendus sur la toile. Déjà en 1806, Friedrich avait utilisé le même thème pour un dessin à la sépia⁴¹⁰, ce qui paraît tout à fait compréhensible, si l'on tient compte du fait que le poème de Goethe fut lui-même composé en 1802. On s'est déjà demandé⁴¹¹ si ce n'est pas, au contraire, le tableau de Friedrich qui aurait inspiré le poème de Goethe ; mais la réponse est évidente lorsque l'on réfléchit à la date du poème⁴¹². Comme le tableau se trouvait déjà à Weimar en 1824, il nous semble fort probable, malgré l'absence de preuves, que Goethe lui-même avait incité le grand-duc Charles Auguste de Weimar à acheter cette œuvre.

*Deux hommes au bord de la mer, au coucher du soleil*⁴¹³ est le titre d'un tableau que l'on a aussi appelé *Les frères*⁴¹⁴ et qui est réapparu depuis quelques années seulement⁴¹⁵. La mer

étend devant nous sa surface infinie, éclairée par le soleil couchant qui baigne d'une lumière rose les nuages du ciel. Sur des pierres qui se dressent hors de l'eau, à quelque distance de la terre, se tiennent deux hommes regardant vers la mer. Tous deux, nous semble-t-il, sont si absorbés par le beau spectacle de la nature, qu'ils en oublient l'eau qui monte et l'impossibilité prochaine d'un retour au rivage. De même qu'ils sont séparés du rivage, de même sont-ils aussi séparés du monde qui est derrière eux et a disparu pour eux.

Achim de Arnim donne de ce tableau, en 1817, la description suivante: « A ces tableaux, nous ajouterons encore un paysage de Friedrich qui, à sa manière habituelle, pénètre à nouveau l'essence même de la vie des hommes: deux amis sur des pierres isolées en mer, regardant le lever de la lune; une œuvre qui témoigne de nouveau d'un énorme progrès du peintre dans la représentation de l'air et de l'eau⁴¹⁶. » Comme le tableau est également mentionné ailleurs en 1817⁴¹⁷, il est probable qu'il date de cette époque⁴¹⁸. Il fut d'ailleurs l'objet de critiques défavorables⁴¹⁹ à l'occasion du Salon de Königsberg en 1832.

Un dessin à la sépia *le Rivage de Ruegen au coucher du soleil*⁴²⁰, que nous datons de la même époque que le tableau précédent⁴²¹, semble avoir servi d'étude préliminaire pour cette œuvre, malgré l'absence de personnages et quelques modifications dans la disposition des pierres.

La série des marines avec personnages vus de dos continue avec le petit tableau intitulé *Bateliers au bord de la mer*⁴²². C'est une nuit de pleine lune; sur le rivage rocailleux on voit deux pêcheurs nous tournant le dos comme d'habitude; chacun d'eux tient à la main une de ces longues perches qui servent à pêcher les anguilles⁴²³. Quatre bateaux à voile flottent sur la mer qui scintille sous le clair de lune. Ce tableau est un pendant du mélancolique bord de mer décrit plus haut⁴²⁴; il présente exactement les mêmes dimensions.

Voici maintenant trois personnages, deux femmes et un homme, assis sur de grandes pierres, et contemplant le *Lever de lune sur la mer*⁴²⁵. Les blocs de rochers du premier plan sont semblables à ceux du tableau intitulé *Pêcheurs au bord de la Baltique*⁴²⁶. Les trois personnages sont assis, absorbés dans la contemplation de la mer, et c'est par leur attitude que Friedrich nous laisse percevoir les réactions de leurs âmes⁴²⁷. La lune émerge d'une étroite bande de nuages et éclaire une petite surface de mer calme sur laquelle se trouvent deux navires avec leurs voiles. Le plus proche et le plus grand des deux navires nous semble présenter beaucoup d'analogie avec le bateau à voiles de la *Vue de mer au clair de lune*⁴²⁸, avec cette seule différence que sur ce navire les voiles inférieures viennent d'être carguées. Le tableau a été exécuté en 1823 et entra en possession du roi de Prusse en 1861⁴²⁹.

*Adieu*⁴³⁰ est un charmant tableau qui fut brûlé en 1931 au Palais de Verre de Munich⁴³¹. Une femme est assise sur un bloc de rocher au bord de la mer et fait signe avec son mouchoir à un bateau à voiles qui s'éloigne vers la mer. Cette fois, il fait jour; le ciel est légèrement nuageux et les vagues portent de petites crêtes d'écume. Le tableau est pris du rivage près de Greifswald avec vue sur l'île de Ruegen⁴³² et a été peint en 1818⁴³³, avant le voyage de Friedrich avec sa jeune femme dans son pays natal. Nous verrons d'ailleurs, datant de la même époque, quelques autres tableaux qui n'ont rien de l'habituelle mélancolie du peintre.

La perte de ce tableau est compensée par la *Femme au bord de la mer*⁴³⁴, qui a les mêmes dimensions que le précédent et dans lequel on retrouve sensiblement la même ambiance. Sur le rivage une femme se repose sur une pierre et regarde vers la mer qu'animent cinq voiliers. Dans le lointain scintille la côte de Ruegen. Quelques pierres émergent du léger friselis de l'eau. Des filets pendent pour sécher. Les trois premiers voiliers, en allant de la droite vers la gauche, paraissent, à quelques détails près, tout à fait identiques aux premier, troisième et quatrième bateaux sur le tableau des *Bateliers au bord de la mer*⁴³⁵, de même que les dimensions et l'époque coïncident exactement. Une *Feuille d'album*⁴³⁶ avec le même thème des cinq bateaux à voile se retrouve dans une collection privée de Goslar.

L'un des plus remarquables tableaux de Friedrich est son *Naufrage de « L'Espérance » dans les glaces*⁴³⁷ (PLANCHE 4). David d'Angers, qui vit ce tableau, le décrit ainsi: « Parmi la grande quantité de beaux ouvrages qu'il y a chez Friedrich, j'ai été vivement frappé d'un site de la mer du Nord; c'est une montagne de glaçons qui a englouti un vaisseau dont on voit encore les débris. C'est une grande et terrible tragédie; aucun homme n'a survécu. C'est bien compris pour ne pas partager l'attention⁴³⁸. »

La blanche surface glacée s'étend à l'infini devant nos yeux et se fond à l'horizon dans le ciel, qui est couvert de nuages. A gauche, à l'arrière-plan, se dresse un iceberg. Au premier plan, des débris de glaçons s'accumulent en pyramide et à droite, au milieu d'eux, gît un navire brisé qui porte encore le fier nom d'*Espérance*. Tout le tableau est comme un symbole d'espérance brisée, tout naturellement issu du tempérament mélancolique de Friedrich. Une réplique de ce tableau existait et David d'Angers eut l'occasion de la voir quelques jours plus tard dans la collection Quandt à Dresde⁴³⁹.

Ce tableau de la collection Quandt, peint en 1824, avait été présenté la même année à l'exposition de l'Académie de Dresde et en 1826 au Salon de l'Académie de Berlin⁴⁴⁰. Il resta à Dresde jusqu'à la dispersion de la collection Quandt en 1868⁴⁴¹. Il se trouve maintenant au musée de Hambourg.



Naufrage de "L'Espérance" dans les glaces.

On ignore ce qu'est devenu le tableau que David d'Angers avait vu dans l'atelier de Friedrich. Il avait été peint en 1822⁴⁴², fut présenté la même année à l'exposition académique de Dresde et il semble qu'on ne savait déjà plus, en 1891, où il se trouvait⁴⁴³. Dans tous les documents⁴⁴⁴ sans exception que nous connaissions, les deux tableaux sont d'ailleurs confondus et le tableau de Hambourg est identifié à tort avec celui qui se trouvait en 1822 à l'exposition de Dresde.

Comme Kuegelgen parle aussi de tableaux analogues⁴⁴⁵, il semble que Friedrich ait eu une prédilection pour ce sujet et il confia même à David d'Angers un autre projet de tableau du même genre⁴⁴⁶, qui ne fut toutefois pas exécuté. D'ailleurs, le tableau de la collection Quandt fut encore l'objet de critiques en 1841⁴⁴⁷, et encore plus tard⁴⁴⁸; un tel sujet, dans sa froideur et sa solitude, ne pouvait en effet trouver ni sympathie ni compréhension auprès des hommes de la fin du dix-neuvième siècle.

C'est comme une variante du précédent que nous apparaît le tableau, récemment redécouvert, intitulé *Aiguilles de rochers au bord de la mer*⁴⁴⁹. La lumière de la lune éclaire une baie arrondie au bord de la mer. Comme dans beaucoup d'autres tableaux de clairs de lune, le premier plan est dans l'ombre. De la mer lumineuse émerge une aiguille de rocher de forme identique à celle de l'iceberg que l'on voit à l'arrière-plan du tableau précédent. La lune est cachée par un léger nuage. La mer s'étale solitaire; on ne voit aucun navire. Le tableau semble avoir été peint un peu plus tard que le précédent, sans doute en 1823⁴⁵⁰.

Depuis sa toute première jeunesse, Friedrich a recommencé incessamment des peintures de l'île de Ruegen. Pour tous ses tableaux de mer, c'est là qu'il a cherché son inspiration, qu'il a collectionné les sujets, dont il gardait trace dans de nombreux dessins.

Ce fut une heure heureuse que celle où il peignit ses *Falaises de craie à Ruegen*⁴⁵¹. De blancs rochers crayeux, déchirés et écroulés, sont encadrés au premier plan par des arbres, imposant ainsi à Friedrich la disposition en hauteur qui est assez rare parmi ses œuvres; à travers ces rochers, nous apercevons en bas la mer tranquille, d'un bleu profond, sur laquelle deux minuscules voiles blanches apparaissent. Le ciel est bleu et sans nuages et le soleil fait ressortir plus encore la lumineuse blancheur des rochers crayeux. Au premier plan à droite est un homme appuyé contre le tronc d'un arbre et regardant vers la mer. A gauche, est assise une silhouette féminine vêtue de rouge; elle indique une fleur de la main à un homme en vêtement bleu, qui est couché sur le sol au milieu du tableau et se prépare à cueillir la fleur au bord du précipice. Le contraste des couleurs est étonnant; la blancheur des rochers fait apparaître la mer encore plus bleue qu'elle ne l'est. Les branches d'un vert sombre des

arbres du premier plan pendent dans la gorge rocheuse et se détachent délicieusement sur le bleu de la mer. Le vêtement rouge de la femme jette sur l'ensemble une vibration particulière.

De tous les tableaux connus de Friedrich, c'est de beaucoup le plus gai. Les trois personnages ont profité d'un beau jour d'été pour faire une excursion; aucune fausse note ne trouble l'heureuse ambiance, ils se reposent, ils se réjouissent du spectacle de la nature qui est grandiose, mais n'a en soi rien d'écrasant, et ils cueillent des fleurs. Lorsque nous contemplons ce tableau vraiment délicieux, nous sommes pris d'un léger regret, en songeant que Friedrich n'a pas peint plus souvent dans un tel état d'âme. En l'été de 1818, il était dans son pays natal qu'il faisait voir pour la première fois à sa jeune femme. Il nous paraît très probable que deux des frères de Friedrich les accompagnaient au cours d'une excursion à Ruegen et que le peintre voulut garder trace de ce beau spectacle. Nous ne possédons malheureusement aucun dessin servant d'étude à ce tableau. Les trois personnages pourraient très bien être la femme de Friedrich et ses frères Christian et Heinrich. C'est vers 1820 que Friedrich aurait donc peint ce tableau, et il écrit à ce sujet d'ailleurs à son frère Heinrich, ce qui confirme notre opinion relativement aux personnages⁴⁵². Le tableau se trouvait jusqu'en 1863 dans la collection de Schoenborn-Wiesentheid⁴⁵³.

C'est également un coup d'œil à travers un creux de la rive que nous donne la charmante aquarelle intitulée *Dunes*⁴⁵⁴. Mais, cette fois, c'est une anse plate derrière laquelle s'ouvre une mer calme sur laquelle se tiennent au loin quelques navires. Au premier plan, croissent, à droite et à gauche, quelques buissons; on ne voit pas de personnages. Cette aquarelle doit, à notre avis, avoir été peinte à la même époque que le tableau précédent.

Quelques années plus tôt avait été exécuté le *Rivage près de Ruegen*⁴⁵⁵ qui fut malheureusement la proie des flammes au cours de l'incendie du Palais de Verre de Munich en 1931. C'est la fin d'un beau jour d'été; au premier plan, une petite colline avec des blocs de rochers dispersés. A droite se tient un homme qui regarde dans l'infini de la mer et du soir.

Le *Pêcheur*⁴⁵⁶ est une œuvre de début de l'artiste, encore tout à fait dans le goût hollandais. Le ciel occupe presque toute la hauteur du tableau; une minuscule figure de pêcheur, portant les rames de son bateau sur l'épaule, s'avance vers la mer. Des filets sont suspendus pour sécher.

Bien entendu, Friedrich ne s'est pas borné à peindre la vaste mer, telle que nous l'avons vue dans les tableaux précédents, mais il a également représenté le port de Greifswald et la ville elle-même, vue du large. Le premier de ces tableaux, *Port de Greifswald*⁴⁵⁷, a été brûlé en 1931. On voyait depuis le rivage

une baie ronde sur laquelle se trouvaient un certain nombre de navires, les uns avec leurs voiles, les autres sans voiles. Les mâts se dressent droit dans le ciel, imposant ici encore à Friedrich la disposition en hauteur. Au premier plan se trouvent des objets divers, tels que des tonneaux, des perches et une grosse ancre. A droite, au centre de la courbure de la baie, une femme, agenouillée sur une planche, est occupée à laver du linge. Chaque détail des navires et de leur grément est rendu d'une façon très précise jusque dans les moindres détails et l'on en peut déduire que Friedrich a dû être un parfait connaisseur en matière de constructions navales.

Pour nous consoler de la perte de ce tableau, nous avons un deuxième *Port de Greifswald*⁴⁵⁸ qui doit être considéré comme un pendant du tableau précédent. La vue, prise de la mer, montre deux grands navires, sans voiles. Derrière eux, de part et d'autre, se trouvent un grand nombre d'autres navires, presque tous dépouillés de leurs agrès. Au milieu, en premier plan, une barque montée par des personnages se dirige vers le rivage; elle porte un drapeau rouge et les rames sont dans une position horizontale, prêtes à frapper de nouveau les flots. Le soleil vient juste de se coucher; à l'horizon, la couleur du soleil va du violet au jaune. Le croissant de la lune en son premier quartier brille encore, mais il sera bientôt couvert par les noirs nuages d'orage qui s'approchent menaçants; d'où la hâte des rameurs à atteindre le rivage. Pour le grand navire de gauche, il existe une esquisse exacte au crayon *l'Étude de port*⁴⁵⁹, qui se trouve à Mannheim. Le tableau a été vraisemblablement peint en 1812 et se trouvait en 1816 au Salon de Breslau⁴⁶⁰. Dès 1863, il était déjà au Palais de Berlin⁴⁶¹.

Au même groupe appartient un troisième tableau, le *Port de Greifswald après le coucher du soleil*⁴⁶², qui présente les mêmes dimensions que les deux précédents. Le soir tombe, avec un léger brouillard. Comme sur le tableau brûlé, nous voyons au premier plan une bande de terre derrière laquelle s'étend une baie maritime. Au premier plan, au milieu du tableau, marche un homme avec une perche sur l'épaule; à sa gauche, deux hommes attachent une barque au rivage et, à droite, sont étendus des filets devant lesquels voltige une mouette blanche. Au milieu de la baie se tient un grand navire, avec un drapeau flottant à la pointe du mât; de part et d'autre sont d'autres navires. A gauche, à l'arrière-plan, on voit l'église Saint-Nicolas⁴⁶³ à l'ombre de laquelle Friedrich a grandi. Le tableau, peint probablement en 1811⁴⁶⁴, resta jusqu'en 1920 à Greifswald⁴⁶⁵, et vint ensuite au Musée National de Berlin⁴⁶⁶.

Trois autres tableaux de Friedrich représentent sa ville natale. *Greifswald au clair de lune*⁴⁶⁷ est un tableau librement composé, sans tenir compte de la situation exacte de la ville, dont on voit apparaître les tours au-dessus de l'eau⁴⁶⁸. Au premier plan

gisent deux canots tirés sur le rivage et renversés. Dans l'eau qui scintille sous la lumière de la lune se trouvent des pierres parmi lesquelles un bateau se fraie un passage vers la rive à coups de rames rapides. A gauche, une barque de pêche flotte, immobile. A travers tout le second plan s'étirent, en une longue ligne soulignant heureusement le format allongé du tableau, des filets de pêcheurs tendus sur des perches plongées dans l'eau. Et tout à fait à l'arrière-plan, dans le lointain, apparaît Greifswald⁴⁶⁹.

La *Ville au soleil couchant*⁴⁷⁰, brillant au-dessus des filets de pêcheurs et des lagunes, semble une ville de légende; on rêve de palais de fées et de beautés insoupçonnées. Mais au premier plan règne une nuit sombre; le regard se perd dans l'obscurité et s'arrête sur une énorme ancre de navire et sur divers instruments de pêche. Le voile tombe alors de nos yeux et la ville de légende n'est plus que la bonne petite ville bourgeoise de Greifswald, sur laquelle s'accumulent au ciel des nuées lourdes d'orage⁴⁷¹.

Le *Port de Greifswald au clair de lune*⁴⁷² s'éclaire lui aussi d'une lueur de légende. Des filets sont suspendus sur une langue de terre jusque dans le port; en avant à droite, une ancre gît sur le sol. Au milieu flotte un grand navire sans grément et à sa gauche on aperçoit une forêt de mâts. Au milieu du tableau à l'arrière-plan, on voit la silhouette nocturne de la ville et le disque rond de la lune nous salue entre les clochers⁴⁷³. Ce tableau clôt la série des marines de Friedrich qui constitue l'un des chapitres les plus importants de son œuvre.



Lever de soleil à Neubrandenburg.

PAYSAGES DE PLAINE

Caspar David Friedrich aimait beaucoup donner à ses tableaux, comme arrière-plan ou comme fond, une chaîne de montagnes ou une ligne de hauteurs; de là le nombre relativement restreint de plaines proprement dites dans les œuvres du peintre. Mais parmi celles-ci il en est un certain nombre auxquelles une silhouette de ville se profilant sur le ciel donne à la plaine un caractère spécial.

On ne peut qu'admirer notamment le *Lever de soleil à Neubrandenburg*⁴⁷⁴ (PLANCHE 5). Un chemin se dirige, entre des champs, vers la ville qui s'étend à l'arrière-plan du tableau. Celle-ci, sur laquelle le soleil darde ses rayons en larges traînées, a été ravagée la nuit par un grand incendie, comme le montrent de lourds nuages de fumée. Il n'y a personne dans les champs, car tous sont dans la ville pour constater les dégâts à la lumière du jour. Toute la nature respire le calme, ignorante des misères de l'humanité.

Au cours de ses séjours au pays natal, Friedrich venait toujours jusqu'à Neubrandenburg où vivait son frère Johannes⁴⁷⁵. Il est donc très compréhensible qu'il ait peint cette ville, d'où ses parents étaient d'ailleurs originaires.

Le présent tableau, resté inachevé, a été peint, à notre avis, en 1835; il ne peut être attribué à la période de 1820 à 1830⁴⁷⁶.

Un autre tableau à l'huile, qui se trouve à Stettin, montre *Neubrandenburg*⁴⁷⁷ dans la lumière du soir. Au premier plan, on voit une grosse pierre, derrière laquelle passe un chemin; deux promeneurs flânent. Dans le ciel, de lourds nuages s'amasent et des bandes d'oiseaux inquiets y tournoient. Le premier plan du tableau présente des parties assez faibles, notamment les deux figures des promeneurs et la grande pierre. Mais ces faiblesses sont compensées par la parfaite exécution du paysage et du ciel, surtout si l'on tient compte du fait que le tableau semble dater des débuts de Friedrich.

C'est dans une heure d'heureuse inspiration que Friedrich a peint son fameux tableau intitulé *Prairies près de Greifswald*⁴⁷⁸. Loin s'étendent les vertes prairies qui virent les jeux de son enfance. Vers la droite croissent quelques arbrisseaux et plus loin des chevaux gambadent gaiement dans la prairie. Sur l'horizon se détache la ville; à gauche, en dehors d'elle, se dressent

quelques moulins à vent. C'est le matin de bonne heure; le ciel teinté de jaune est sans nuages.

Sans doute est-ce après le voyage fait en 1818, avec sa jeune femme, au pays natal, que Friedrich a peint ce tableau; on y retrouve en effet l'état d'âme léger et heureux qui nous a frappés dans les *Falaises de craie à Ruegen*⁴⁷⁹ de la même époque, état d'âme si rarement exprimé par Friedrich. Nous avons vu la même silhouette de la ville sur le tableau *Greifswald au clair de lune*⁴⁸⁰, qui doit avoir été peint peu après les *Prairies près de Greifswald*, sans toutefois présenter la même gaité estivale.

C'est la sombre atmosphère de l'arrière-automne qui domine dans le tableau à l'huile, intitulé *Terres labourées près de Dresde*⁴⁸¹. Au sommet d'une colline cultivée poussent des arbres dont les branches, presque entièrement dépouillées de leurs feuilles, se dressent dans la grisaille de l'air d'automne. Au premier plan, des corbeaux sont posés sur le sol; d'autres, plus nombreux, volent dans l'air; d'autres encore sont perchés sur les arbres. Derrière les branches, au delà de la colline, on voit émerger les pointes des tours de Dresde, comme s'il s'agissait d'une ville engloutie. Le ciel est d'un gris particulier, une solitude glacée nous étreint, troublée seulement par les cris des corbeaux annonçant l'arrivée de l'hiver. La ville avec son animation est repoussée dans le lointain et semble inaccessible; isolés dans ce paysage que marque la fuite du temps, nous sommes obligés de nous recueillir, de descendre en nous-mêmes au plus profond de notre être. Rarement fut peint une vue de ville plus émouvante et plus inquiétante.

Une étude à l'huile, *Vue de Dresde*⁴⁸², représente la chapelle royale de Dresde, dans un paysage de prairies imaginaire, auprès d'une autre église qui n'y existe pas. Le soleil, à son couchant, éclaire les petits nuages du ciel qui occupent les cinq sixièmes de la hauteur totale du tableau. Au bas de l'étude, a été marqué après coup, avec une pointe, la date de 1824 qui semble bien correspondre à l'époque de l'exécution. Ce petit tableau se trouvait en 1931 à l'exposition d'art romantique du Musée Folkwang à Essen⁴⁸³.

Un tableau très remarquable est le « *Grand enclos* » à *Dresde*⁴⁸⁴. Un lit de rivière s'étale devant nous, avec si peu d'eau que la terre apparaît partout; mais ce lit de fleuve, en s'incurvant, forme une sorte de baie, où l'eau coule plus abondamment. Une petite barque à voile y flotte immobile. Derrière le fleuve s'étendent des prairies plates. A gauche, au deuxième plan, sont des arbres à feuilles caduques, que Friedrich a groupés en une ligne noire, se détachant contre la clarté du ciel. Au milieu du tableau, il reprend le même effet qui se répète comme un motif et qui apparaît de nouveau, à droite, se détachant contre le lointain horizon en un trait noir nettement accusé. Le tout

est d'une facture moderne et large, inhabituelle chez notre artiste. On s'étonne surtout des couleurs du ciel, d'où le soleil vient de se retirer; elles vont du bleu clair, en passant par le jaune pur, jusqu'au rose violacé; et toutes ces couleurs sont reflétées dans le peu d'eau du premier plan et dans la petite baie. Le tableau qui entra en 1911 à la Galerie de Dresde⁴⁸⁵ est un des plus beaux poèmes de lumière de Friedrich, transposés dans la réalité.

*Paysage de plaine*⁴⁸⁶ est une petite esquisse à l'huile sur laquelle s'étend une prairie avec des irrégularités de terrain; un petit arbrisseau est au premier plan; plus loin, une route traverse obliquement le tableau.

Pour clore cette série de tableaux, il faut citer la *Cabane dans la neige*⁴⁸⁷, un petit tableau qui révèle un sens profond de la nature. Des saules desséchés entourent, dans la neige, la petite maison dont la porte est restée ouverte. Le dernier habitant l'a sans doute abandonnée ainsi, avant de partir pour ne plus revenir. Cette porte entr'ouverte est le dernier souvenir laissé par lui et peut-être les animaux de la forêt se donnent-ils rendez-vous, la nuit, dans la cabane qui leur assure encore une protection contre le froid.

LA MONTAGNE

Friedrich n'a jamais été dans les véritables hautes montagnes, celles des Alpes, avec leurs sommets atteignant 2000 à 4000 mètres et leurs neiges éternelles; il n'a vu de ses yeux et aimé que le Riesengebirge, et le sommet de la « Schneekoppe », à 1600 mètres d'altitude, à la limite nord de la Bohême. Et cependant la série de tableaux dont nous avons à nous occuper ici est très nombreuse, d'autant plus que nous y groupons toutes les œuvres dans lesquelles apparaissent des montagnes, fût-ce même seulement dans le lointain. Friedrich aimait beaucoup, lorsqu'il représentait des pays de plaine, à les border à l'horizon avec une chaîne de hauteurs. Il nous paraît donc préférable, pour la clarté de notre étude, de séparer : d'une part, les tableaux dans lesquels les montagnes ne font qu'apparaître à l'horizon, d'autre part, les véritables paysages de montagne.

On conçoit qu'une âme éprise de solitude soit attirée vers les sommets des montagnes. On s'y sent en effet plus près du Tout-Puissant, on s'y trouve à mi-chemin entre le ciel et la terre, on peut s'y abandonner complètement à la nature et s'imaginer que tout ce qui est mauvais et pénible est resté en bas, au fond des vallées. Un seul autre spectacle peut se comparer à celui que la nature nous offre dans la montagne et peut l'égaliser : la vue de la mer. Friedrich connaissait et aimait l'une et l'autre ; il nous a montré ce qu'il y a de grandeur en elles, en nous faisant comprendre, par contraste, notre propre fragilité.

Le tableau intitulé *Terrasse d'un jardin*⁴⁸⁸ évoque la tiédeur d'une calme après-midi d'été. Au premier plan s'élèvent, sur un gazon soigné, deux vieux châtaigniers majestueux dont les feuillages répandent de l'ombre autour d'eux. S'appuyant contre le tronc de l'arbre de droite, une femme, vêtue de noir, est assise sur une chaise; elle nous tourne le dos et lit dans un livre. A sa gauche, sur le gazon, est une corbeille à ouvrage sur laquelle est jetée une étoffe rouge pourpre. Derrière les deux arbres, au milieu d'un massif rond, se dresse une statue antique, sur une socle sombre. Plus loin derrière, les murs du jardin, avec une porte d'entrée gardée majestueusement par deux lions de pierre couchés. Au delà du mur s'ouvre la campagne; des prairies s'étendent, entourées de chaînes de hauteurs; à droite vers le haut, se dresse un château, et une montagne s'élève dans le lointain va-

poreux. Deux mondes apparaissent sur ce tableau : la terrasse, sur laquelle se tient la femme, nous parle d'une existence protégée et tranquille, car le mur qui l'enclôt, quoique peu élevé, crée pourtant une séparation; et au dehors c'est l'appel du lointain inconnu. Pas un nuage au ciel, qui est éclairé et comme transparent; tout respire la tranquillité et la paix.

Un tableau d'une belle harmonie est le *Paysage de Bohême*⁴⁸⁹. Le jour rayonnant d'une fin d'été s'achève. Au premier plan s'étendent des prairies d'un vert sombre; à droite, un chemin conduit vers une maison dont la cheminée fume et qui est à moitié cachée derrière des arbres, au second plan. À droite et à gauche, le terrain, couvert d'arbres, s'élève en pente douce et, dans le lointain, les montagnes scintillent dans une brume bleuâtre. Ce tableau, comme le suivant, se trouvait au château de Tetschen, en la possession du comte de Thun-Hohenstein, et fut acquis en 1922 par le musée de Dresde⁴⁹⁰.

À ce tableau fait pendant le second *Paysage de Bohême*⁴⁹¹. Au premier plan, le terrain s'élève des deux côtés, avec des pins de petites dimensions; des branches mortes gisent sur le sol. Deux grands arbres à feuilles caduques se dressent vers la montagne. Derrière, la forêt s'étend comme une bande sombre. Plus loin encore, les hauteurs s'élèvent jusqu'aux plus hauts sommets qui se détachent contre le ciel sans nuages, au-dessus des frondaisons des deux arbres. L'une des branches mortes du premier plan est tout à fait semblable à celle que l'on voit sur le *Paysage avec arc-en-ciel*⁴⁹². Le tableau fut acquis en 1929 par le Musée d'Art de Stuttgart⁴⁹³ et ainsi furent malheureusement séparés les deux tableaux qui avaient été conçus pour se faire pendant au château de Tetschen.

À notre avis, un autre pendant aux deux précédents tableaux existe sous la forme d'un troisième *Paysage de Bohême*⁴⁹⁴, ayant aussi les mêmes dimensions. Le regard plonge, depuis une hauteur, dans une verte vallée. Au premier plan, à gauche, on voit un gros bloc de pierre et des branches mortes. Au milieu du tableau, dans la vallée, est un aqueduc en pierres. À droite, sur la hauteur, croissent des buissons; vers le second plan, des blocs de pierre sur un coteau verdoyant; des arbres isolés répandent leur ombre. Au second plan s'étend la ceinture d'une forêt d'arbres à feuilles caduques et, derrière celle-ci, des prairies, un lac et une chaîne de montagnes tout à fait à l'horizon. Au-dessus d'eux, de petites bandes de nuages blancs montent très haut dans le ciel. Et nous restons encore surpris du charme estival et de la paix qui se dégage de cette œuvre et des deux autres paysages de Bohême. Aucune note mélancolique, aucun orage proche, rien qui vienne troubler la beauté harmonieuse du tableau qui est déjà signalé, en 1824, dans l'inventaire du Musée ducal de Weimar⁴⁹⁵.

À ce tableau s'apparente étroitement le dessin à la sépia d'un

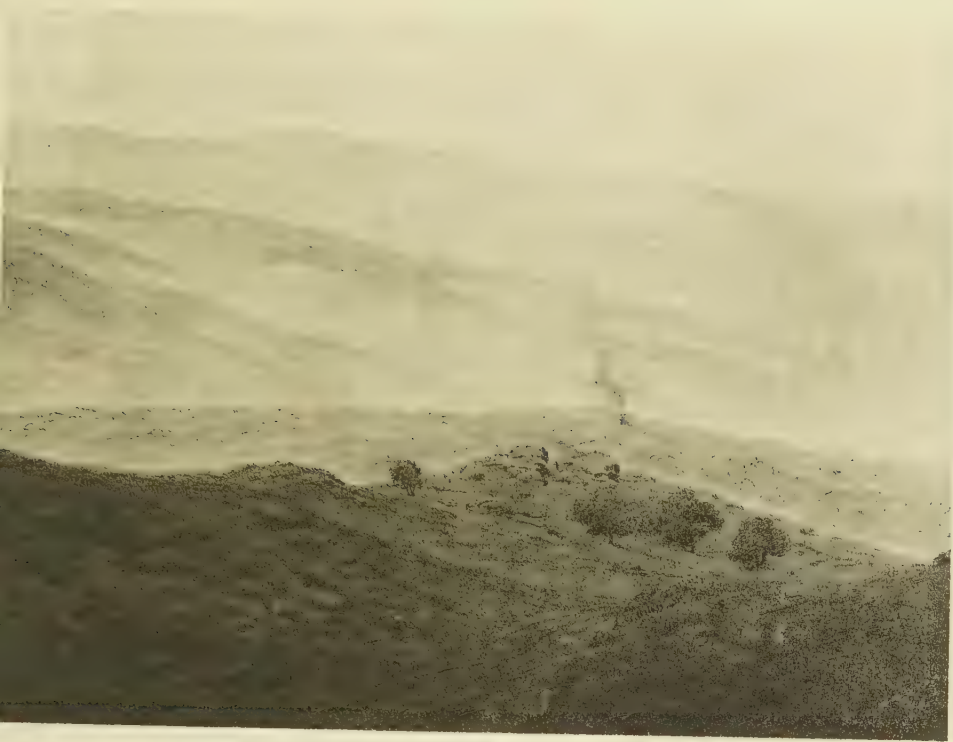
*Paysage de montagne*⁴⁹⁶ (PLANCHE 6, A) du Musée des Beaux-Arts à Angers. A travers le terrain montant du premier plan, un chemin se dirige vers un paysage de coteaux. Comme sur le tableau, des arbres isolés se dressent au deuxième plan, entourés de blocs de pierres. Puis vient la bande noire de la forêt à feuilles caduques dont nous dominons les frondaisons; plus loin, derrière, la chaîne des sommets de la montagne. Ce dessin est un beau projet en vue d'un tableau qui, à notre connaissance, ne fut pas exécuté.

En 1931 a été brûlé à Munich le tableau intitulé *Paysage avec un pont*⁴⁹⁷. Des prairies humides s'étendent au premier plan; derrière elles, un cours d'eau, franchi par un pont au milieu duquel se dresse une croix; à l'autre extrémité du pont est une petite chapelle entourée d'arbres. Vers le fond, des prairies montent; au sommet d'une colline éloignée, on voit un petit village avec son église; plus loin encore, le relief adouci d'une chaîne de montagnes de moyenne altitude. Cette œuvre se range harmonieusement dans la série des tableaux de Friedrich déjà décrits, qui nous sont apparus pleins de tranquillité et de paix.

On voit à Hambourg un tableau particulièrement grave et solennel : *le Paysage du Harz*⁴⁹⁸. Une prairie plate s'étale devant nous; elle commence au premier plan dans l'ombre et s'éclaire jusqu'au jaune, au fur et à mesure qu'elle s'éloigne. Au delà s'élèvent des montagnes, dont le sommet le plus haut occupe la moitié gauche du tableau. Le ciel est animé par des nuages, qui reçoivent du soleil couchant un reflet rose. Bientôt, la nuit va descendre des montagnes pour tout recouvrir de son voile sombre. La prairie est comme une mer dans laquelle se reflète le ciel. Le tout est d'une incroyable puissance d'expression, qui le situe dans la dernière période de l'œuvre du peintre.

C'est dans le même état d'âme et à la même époque qu'a été peint le *Champ labouré*⁴⁹⁹ (PLANCHE 6, B). Un champ labouré se trouve au premier plan, sur les limites duquel se dressent plusieurs groupes d'arbres. A gauche, un homme, vu de dos, un bâton à la main, dirigeant ses pas vers le groupe de maisons du deuxième plan; il va sans doute y chercher refuge pour la nuit; car le soleil va se coucher derrière les montagnes de l'arrière-plan. Des nuages sont au ciel; la paix du soir se répand sur la terre. Le promeneur s'est arrêté un instant et regarde vers le soleil couchant, qui colore le ciel en jaune orangé.

C'est encore un champ labouré qui apparaît au premier plan du tableau intitulé *Nuées de brouillard dans la vallée*⁵⁰⁰. Des arbrisseaux sont à l'extrémité droite du tableau; derrière eux, un petit pont franchit un fossé ou un cours d'eau. Au deuxième plan, depuis le milieu jusqu'au bord gauche du tableau, on voit des buissons au feuillage léger, auxquels s'accrochent les premiers voiles de brume. Derrière eux s'ouvre la vallée humide, barrée de brume blanche et entourée de hauteurs boisées. Le



A. - Paysage de montagne.



B. - Champ labouré.

soleil cherche à percer les vagues des nuages et envoie ses rayons en larges bandes vers la terre. C'est la fin de l'après-midi ; la pluie a dû tomber tout le jour et l'air est lourd d'humidité. Le paysage représenté sur ce tableau a été sans doute pris aux environs de Dresde⁵⁰¹. En janvier 1822, ce tableau de Friedrich est signalé comme venant d'être terminé⁵⁰² ; il est entré en 1936 au Musée national de Berlin⁵⁰³.

D'une tonalité beaucoup plus grave est le tableau intitulé *Trainées de brouillard*⁵⁰⁴ dans lequel domine une note mélancolique. Un vaste champ plat sur lequel s'étend le brouillard ; au premier plan, une cabane en paille contre laquelle s'appuie un homme assis sur le sol. À côté, à droite, on voit une voiture à ridelles dont le timon pend vers le sol. Peut-être l'homme attend-il un cheval, qui lui permettra de rentrer à la maison avec la voiture. Des bandes de corneilles entourent la petite cabane et donnent à l'ensemble une note triste. Le ciel est couvert de nuages et, à gauche, à l'horizon, s'élèvent des montagnes ; mais on les devine plus qu'on ne les voit, à travers l'épaisseur de la brume. Ce sont les derniers jours d'automne ; il y a de la neige dans l'air froid et une atmosphère de solitude se répand sur le tableau.

Le *Paysage du Riesengebirge*⁵⁰⁵ se présente à nous ensoleillé et joyeux. Au premier plan, de nouveau, un champ labouré, avec quelques arbrisseaux et des arbres ; au second plan, un laboureur avec un cheval. Derrière lui, à gauche, le clocher d'une église émerge du feuillage des arbres ; des toits de maisons sont visibles, et tout à fait à l'arrière-plan s'élèvent, de plus en plus hauts, les sommets du massif montagneux, pour se grouper finalement en un ensemble imposant. Le soleil éclaire le petit village et ses environs, qui se détachent en pleine lumière. C'est un paisible coin de terre qui semble créé pour le repos. Cette œuvre de Friedrich, qui se trouve à Moscou, a été certainement acquise par le tsar Nicolas I^{er} de Russie⁵⁰⁶ ou par le poète russe Joukovski⁵⁰⁷, à l'occasion de leur visite chez Friedrich. Le tableau figurait en 1930 à une exposition d'œuvres allemandes à Moscou⁵⁰⁸.

Une atmosphère de sérénité se dégage de l'aquarelle représentant une *Prairie dans la montagne*⁵⁰⁹. Un gai petit ruisseau argenté serpente à travers une prairie de montagne, montant vers l'arrière-plan. Au premier plan, à droite du dessin, un homme vu de dos est assis sur des pierres ; il s'appuie sur sa canne et regarde le jeu de l'eau. À l'arrière-plan se dressent des montagnes, au pied desquelles croissent quelques sapins isolés. Cette aquarelle représente la source de l'Elbe, dans le Riesengebirge⁵¹⁰ ; elle a certainement été peinte à l'occasion du voyage que Friedrich fit, en 1810, avec son ami Kersting dans cette région.

Tout aussi charmante est l'aquarelle représentant un *Paysage du Riesengebirge*⁵¹¹, que Friedrich a vraisemblablement peint à la même époque. En étudiant la vie de l'artiste, nous avons déjà constaté qu'il a dû connaître alors une époque de bonheur⁵¹².

constatation que confirme également ce dessin. Sous le soleil s'étend devant nous une grande prairie, sur laquelle s'élèvent quelques arbres. Au second plan, dans un vallon, quelques maisons se cachent derrière les arbres; seuls leurs pignons sont visibles. Plus loin, s'étendent des prairies plates, jusqu'au pied des montagnes qui occupent tout l'arrière-plan du tableau. Le ciel d'été est sans nuages.

De l'année 1803 date un dessin à la plume représentant un *Paysage saxon*⁵¹³; des prairies s'étendent au premier plan et montent ensuite vers des hauteurs couronnées d'arbres.

Une ambiance légère et sereine de matin d'été se dégage du tableau intitulé *Vue sur la vallée de l'Elbe*⁵¹⁴. Nous nous trouvons au sommet d'une hauteur; au premier plan, d'énormes blocs de rochers sont entassés les uns sur les autres; de leur masse s'élèvent de sveltes sapins. Vers le bord droit du tableau croissent des buissons bas; vers la gauche, de nouveau un petit sapin isolé, incliné par le vent. A travers les sapins, le regard plonge dans la vallée, dans laquelle serpente le ruban d'argent du fleuve. De part et d'autre de la vallée s'élèvent des crêtes de montagnes. Les vapeurs des premières heures du jour traînent encore dans la vallée et sur les chaînes de hauteurs. Le ciel est rayonnant de clarté et de luminosité et le vert sombre des sapins se détache vigoureusement, en un frappant contraste. C'est un heureux enrichissement qu'a apporté à l'œuvre de Friedrich ce tableau plein d'harmonie, qui n'a été retrouvé que depuis peu d'années⁵¹⁵; il est actuellement au Musée de Dresde⁵¹⁶.

Avec les tableaux qui suivent, nous abandonnons les plaines, pour nous enfoncer de plus en plus dans le monde des montagnes.

Le tableau intitulé *Vue de rochers*⁵¹⁷ montre la vue qui s'offre au promeneur, lorsqu'il gravit une montagne. Au premier plan sont de gigantesques blocs de rochers, d'où s'élèvent quelques très beaux sapins; près des rochers dénudés croît un arbrisseau couvert de fleurs blanches. A l'arrière-plan, le terrain, couvert d'arbres, s'élève rapidement vers la droite. Le sommet rocheux d'une montagne se dresse jusqu'au bord supérieur du tableau et l'on ne voit qu'une faible partie du ciel nuageux.

Un beau morceau de nature sauvagement romantique s'offre à nous dans la *Gorge rocheuse*⁵¹⁸. A nos pieds gisent des masses de rochers, autour desquels s'étendent des racines d'arbres. Un tronc brisé darde ses éclats de bois en haut, où un sapin renversé par l'orage et couvert de ses aiguilles desséchées et rougeâtres gît au-dessus d'un précipice. Derrière lui, des murailles de rochers se dressent dans le ciel nuageux; elles présentent d'ailleurs une forme toute particulière, que l'on peut comparer aux cinq doigts d'une main humaine prêtant serment. Les trois dents de rochers qui se trouvent vers la gauche sont couronnées d'arbres. Sur le bord gauche du tableau, en premier plan, un arbre mort

et desséché se dresse tristement dans l'air. La gorge est barrée de voiles de brume, qui cachent les sapins et s'élèvent vers le haut des murailles rocheuses. La vue de ce paysage inhospitalier est à la longue assez déprimante; mais c'est un morceau de peinture de la meilleure qualité. Cette œuvre, peinte en 1812, se trouvait en 1924 à une exposition à Chemnitz⁵¹⁹ et, après avoir appartenu à une collection privée de Leipzig, elle est entrée en 1927 à la Galerie des peintres du dix-neuvième siècle, au Belvédère de Vienne⁵²⁰.

*Dans les gorges d'Uttewald*⁵²¹ est un dessin à la sépia représentant des rochers disposés en portique; à droite et à gauche, des murailles rocheuses s'élèvent très haut, couronnées de quelques arbres. Entre elles s'ouvre une faille dont la partie inférieure est remplie d'amas de rochers. Mais ceux-ci ne s'accumulent pas jusqu'au sol et laissent libre une ouverture en forme de portique, à travers laquelle passent un homme et un enfant. L'enfant regarde vers le haut, plein d'étonnement, levant les bras vers la lourde masse de pierres. Nous savons que Friedrich est allé souvent dans ces gorges d'Uttewald et qu'il y a même passé, une fois, toute une semaine dans la solitude⁵²². C'est à l'une de ces occasions qu'a dû être esquissé ce dessin.

Un remarquable tableau, évoquant aux yeux du spectateur l'auguste grandeur et la solitude du monde des montagnes, est celui appelé : *Avant le lever du soleil*⁵²³. D'un point dominant, le regard plonge vers le premier plan, qui représente une pente de montagne, avec un bouleau solitaire. En arrière, un peu plus haut vers la droite, un jeune berger est assis sur une pierre couverte de mousse. Plus loin, encore d'autres arbres; puis s'ouvre le vaste monde des montagnes, s'étendant jusqu'à l'infini. Dans les vallées reposent les brumes blanches du matin. La couleur du ciel est orange et passe vers le haut à un violet pâle, qui se retrouve dans la couleur des montagnes. C'est, dans sa simplicité, un beau et puissant tableau; et il gagne encore en qualité lorsqu'on le rapproche du *Riesengebirge*⁵²⁴ qui lui fait exactement pendant. C'est de nouveau le matin, de bonne heure. Au premier plan gisent de gros blocs de pierre; deux bouleaux croissent derrière des rochers. Au second plan s'élève, de part et d'autre, un terrain planté d'arbres. Des sapins se dressent, majestueux, et plus loin derrière s'étendent les chaînes de montagnes. La brume du matin remplit la vallée. La tonalité est la même que celle du précédent tableau; le vert brunâtre du premier plan s'efface entièrement au second plan, pour faire place à une couleur d'un violet pâle qui s'étend à peu près uniformément sur tout le panorama. Le ciel, ici encore, est de couleur orange, couvert de petites taches de nuages d'un violet rose.

Il nous paraît indubitable que Friedrich a conçu les deux tableaux pour se faire pendant. Ainsi, son *Riesengebirge*, que l'on reporte en général à une date trop tardive⁵²⁵, se situe-t-il main-

tenant à sa vraie date. Il se trouvait en 1833 au Salon de Kœnigsberg et fut acquis par la Société d'art locale⁵²⁶. Il eut beaucoup de succès⁵²⁷ et vint plus tard au Musée municipal de Kœnigsberg⁵²⁸.

On trouve une esquisse préliminaire de ce tableau dans un *Paysage de montagne*⁵²⁹, dessiné à la plume, qui date vraisemblablement de 1810. La silhouette des blocs de rochers du premier plan n'est que sommairement indiquée, mais les bouleaux et les sapins de la vallée boisée sont visibles. Deux petits personnages, qui ne se retrouvent pas sur le tableau, gravissent la pente montagneuse vers la droite. La disposition des chaînes de montagnes sur cet intéressant dessin est à peu près identique à celle du tableau.

Un des plus remarquables tableaux de Friedrich est son *Paysage nocturne avec arc-en-ciel lunaire*⁵³⁰. Contre un gigantesque bloc de pierre du premier plan s'appuie un promeneur, qui regarde en rêvant vers le paysage nocturne. À droite et à gauche, des arbrisseaux éclairés par la lune se détachent comme des fantômes; dans la vallée, loin vers le bas, on voit émerger les sommets des sapins. En face s'élève sombrement une cime de montagne encadrée d'autres chaînes de hauteurs; le tout peint en noir sur noir et que l'on devine plus qu'on ne voit. Le ciel est plein de lourds nuages d'orage, partiellement éclairés par la lune. Et à travers tout le tableau se tend un arc-en-ciel lunaire argenté, dans la contemplation duquel le promeneur est tout absorbé; cet arc-en-ciel nous apparaît comme un portique ouvert sur le mystère divin de la nature. Et si le monde qui s'ouvre à nos regards est plongé dans l'obscurité, cette obscurité n'a pourtant rien d'inquiétant. Une profonde solennité et un haut mysticisme s'unissent dans ce tableau en une surprenante harmonie et la singularité du phénomène naturel représenté ne fait qu'en augmenter le charme. Le tableau parvint, par l'intermédiaire de Gœthe, en la possession du duc Charles Auguste de Weimar⁵³¹ et fut revendu après 1918, pendant la période d'inflation. En 1931, il fut présenté par un collectionneur privé à une exposition à Essen⁵³²; depuis lors, on ignore malheureusement où il se trouve⁵³³, ce qui est particulièrement regrettable, étant donné qu'il s'agit d'un tableau si important.

Une vingtaine d'années après ce tableau fut peint le *Brouillard du matin dans le Riesengebirge*⁵³⁴ (PLANCHE 7, A). D'un point élevé, le regard plonge sur une pente de montagne qui s'élève vers la gauche. À travers des bandes de nuages blancs, on aperçoit des sapins et, à l'arrière-plan, s'alignent des sommets successifs formant une chaîne de montagnes. L'heure très matinale, le réveil vivant du monde des hauts sommets, sont parfaitement rendus. Un ciel blanchâtre s'étend au-dessus des montagnes et passe au ton du brouillard. La facture du tableau est exceptionnellement libre et large, en quelque sorte estompée, et indique



A. - Brouillard du matin dans le Riesengebirge.



B. - L'arbre solitaire.

une œuvre de la maturité de Friedrich. Le tableau n'a été retrouvé qu'en 1927; il fut exposé à Berlin et devint plus tard la propriété de l'Institut d'Art Staedel à Francfort-sur-le-Mein⁵³⁵.

Très proche du précédent, dans son ambiance et sa conception, est le petit tableau intitulé *Nuages qui passent*⁵³⁶, qui doit avoir été peint à peu près à la même époque. Au premier plan s'étend une prairie de montagne avec des éboulis et des pierres, couverte d'un maigre gazon. Une mare se trouve au milieu; elle reflète les nuages blancs du ciel, qui se traînent très bas, poussés par le vent, et derrière lesquels la montagne disparaît dans la clarté bleue du lointain. Comme le brouillard dans le tableau précédent, ce sont ici les nuages qui forment le motif principal; et nous constatons entre ce brouillard de montagne et ces nuages un étonnant accord, dans une note extrême-orientale, révélant une parenté intime entre Friedrich et les maîtres de l'Orient, qu'il ignorait cependant.

C'est dans le monde des pointes rocheuses et des neiges éternelles que nous conduit le tableau intitulé *Hautes montagnes*⁵³⁷. Au premier plan gisent un peu partout des blocs de rochers; au milieu se dresse un tronc de sapin brisé. Le terrain s'élève en pente escarpée vers la droite. Au second plan, des murailles de rochers à pic s'élèvent jusqu'au bord supérieur du tableau. Ni arbrisseau, ni arbre, — pas un oiseau dans ces hauteurs. A l'arrière-plan, les glaciers s'étendent au loin, dans un ciel bleu pâle; la blancheur des glaces éternelles couvre les sommets et scintille entre les rochers jusque très bas dans la vallée. Tout le premier et le second plan sont dans l'ombre; seuls les sommets des hauteurs lointaines rayonnent lumineusement au soleil, dans leur splendide blancheur, et leur noble solitude nous apparaît à la fois plus désirable et plus inaccessible.

Comme nous savons que Friedrich n'a jamais été en haute montagne, on a toujours admis qu'il s'agissait, dans le cas de ce tableau, d'une sorte de paysage imaginaire; mais on a pu vérifier, depuis, que le tableau représente des montagnes du massif du Mont Blanc⁵³⁸ et on n'était plus très sûr qu'il soit de Friedrich. On l'a attribué à Carus⁵³⁹, qui a été effectivement en Suisse en 1821 et s'enthousiasma pour la vue des contreforts orientaux du Mont Blanc; il donne d'ailleurs la description d'un tableau exactement pareil, qu'il a peint après son retour à Dresde⁵⁴⁰. Ces considérations semblaient définitivement confirmer les réserves faites sur l'origine du tableau, lorsque, en 1937, fut découvert le tableau de Carus, absolument identique et de mêmes dimensions, dont Friedrich s'est certainement inspiré⁵⁴¹. Le premier doute formulé disparaissait donc et la reproduction du site s'expliquait aisément⁵⁴². Le tableau, qui avait été exposé en 1832 au Salon académique de Dresde⁵⁴³, devint en 1922 la propriété du Musée National de Berlin⁵⁴⁴.

De dimensions presque identiques est un deuxième tableau de

haute montagne, la *Vue sur le Watzmann*⁵⁴⁵. Dans une sauvagerie romantique, s'entassent au premier plan ou gisent à l'entour des blocs de rochers. Quelques sapins et quelques bouleaux égaient ce désert de pierres. Plus loin s'étend le grandiose paysage de haute montagne, encadrant dignement le Watzmann, dont le sommet, couvert de neige, se dresse dans le ciel. Caspar David Friedrich n'a jamais vu le Watzmann et a également peint ce tableau d'après un modèle d'une autre main. La vue du Watzmann, telle qu'on l'aperçoit de la direction de Berchtesgaden, a d'ailleurs été peinte par de nombreux artistes allant vers l'Italie. Quant au premier plan, Friedrich l'a conçu lui-même, d'après les études qu'il avait faites au Riesengebirge; la forme des rochers est analogue à celle des glaces brisées du *Naufrage de « L'Espérance » dans les glaces*⁵⁴⁶. La transition entre le premier et le second plan est d'ailleurs la partie la plus faible de tout le tableau. Celui-ci fut exposé en 1825 au Salon académique de Dresde⁵⁴⁷ et fut discuté par Quandt en ces termes peu aimables : « Friedrich avait certainement entrepris une tâche bien téméraire et c'est pourquoi la réalisation n'en est guère satisfaisante. Ce tableau représente la vue du sommet du Watzmann, couvert de glaces, dans les montagnes de Salzbourg; mais un artiste, si doué fût-il d'imagination, ne pouvait que difficilement réussir une telle œuvre sans avoir ni vu ni étudié de ses propres yeux le motif lui-même. Un sujet tout à fait imaginaire, du genre de ceux que Friedrich nous a parfois présentés, aurait été mieux à la mesure de sa puissance créatrice et lui aurait laissé plus de liberté d'action. Il s'est trouvé au contraire gêné dans son exécution, car il était lié par un sujet précis sans cependant en recevoir aucune inspiration, parce qu'il ne l'avait pas devant lui. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit d'un objet naturel d'une aussi vaste ampleur, sa grandeur ne peut être exprimée en peinture que par un groupement judicieux, et non par les dimensions propres du tableau⁵⁴⁸. » La note est plus aimable dans la critique suivante : « Il y a ici un grand paysage du professeur Friedrich qui est vraiment beau : un site de montagne solitaire. Les différentes teintes des hautes régions montagneuses sont représentées de façon excellente. Sur le devant du tableau, à travers un amoncellement de blocs de basalte, subsistent encore de l'herbe et des arbrisseaux; plus haut, des traînées de brouillard entourent des crêtes désertes; tout à fait en haut, les rochers dressent leurs fronts, scintillant de neiges éternelles, dans une impassible clarté. La totale solitude a ici quelque chose d'effrayant, on souhaiterait voir au moins un aigle ou un chamois; mais en vain, il n'y a pas ici d'autre vie que celle de l'air et de la lumière; toute sensibilité cesse de battre à cette hauteur⁵⁴⁹. » On ne peut s'empêcher d'évoquer, en regard de ces mots, ceux qu'écrivait Helene de Kuegelgen au sujet du *Moine au bord de la mer*⁵⁵⁰ : « ... Le ciel est clair et d'une tranquille indifférence; ni tempête, ni soleil, ni lune, ni orage... Oui, vraiment,

un orage aurait été pour moi une consolation et une satisfaction, car on verrait alors un peu de vie et de mouvement quelque part. Sur l'éternelle platitude de la mer, on ne voit ni bateau, ni navire, pas même un monstre marin ⁵⁵¹... »

La *Vue sur le Watzmann* fut encore exposée en 1826 à Hambourg et, en 1832, à Halberstadt, puis à Brunswick, où elle fut l'objet d'une critique favorable ⁵⁵²; peu après, elle entra dans une collection privée de Greifswald ⁵⁵³. Pendant de longues années, on ignora ce qu'était devenu le tableau et c'est en 1936 seulement qu'il réapparut et fut acquis par le Musée National de Berlin ⁵⁵⁴; placé près des *Hautes montagnes* du même peintre, il témoigne de la variété de l'œuvre de Friedrich.

Le tableau intitulé *Sommets de hautes montagnes avec des nuages qui passent* ⁵⁵⁵ appartient à la même série. L'étroite bande du premier plan est occupée par un tronc d'arbre renversé. Au second plan s'élèvent plusieurs épicéas, derrière lesquels un double sommet de rochers abrupts est visible dans le lointain, au-dessus des nuages qui passent. On souhaiterait que ce tableau, récemment découvert, trouvât une place digne de lui dans un musée.

Cabane de montagne dans la brume ⁵⁵⁶ est un tableau plein d'intérêt; on y voit au premier plan une prairie parsemée de blocs de rochers, au bord de laquelle est une petite cabane; c'est plus probablement une chapelle, étant donné la présence d'une croix et d'une cloche supportée par un léger échafaudage. D'épaisses brumes blanches recouvrent presque complètement la chaîne de montagnes de l'arrière-plan, dont les contreforts seuls sont visibles vers le bord gauche du tableau. Celui-ci fut exposé en 1844 à Weimar et fut, à cette occasion, l'objet d'une description précise ⁵⁵⁷.

De la même époque à peu près date un fragment de tableau intitulé *Lune au-dessus du Riesengebirge* ⁵⁵⁸; la moitié inférieure du tableau a été coupée et sa partie supérieure représente un alignement de sommets montagneux, éclairés par la lune, sous un ciel très nuageux. En largeur, le tableau a la même dimension que les *Hautes montagnes* ⁵⁵⁹; sa dimension initiale en hauteur ne peut, par contre, être évaluée, du fait de la mutilation qu'a subie le tableau. Celui-ci est signalé dès 1824 dans l'inventaire du Musée ducal de Weimar; mais il était déjà incomplet à cette époque, une partie du premier plan étant signalée comme coupée ⁵⁶⁰.

Il est heureusement inexact, contrairement à ce qu'on a souvent affirmé ⁵⁶¹, que le tableau intitulé *le Riesengebirge dans la brume montante* ⁵⁶² ait été brûlé au Palais de Verre de Munich. Nous nous trouvons sur une pente de montagne qui descend vers la droite. Au premier plan, de part et d'autre, un arbre desséché; au milieu, un amoncellement de morceaux de rochers. Plus loin derrière s'ouvrent des vallées de montagne, remplies de la blan-

cheur des brouillards errants. A l'arrière-plan se dressent des montagnes dont les sommets, éclairés par le soleil, paraissent d'un rose tendre. De légers nuages voilent le ciel, laissant passer en divers endroits le scintillement bleu du ciel. L'arbre sec de droite est le même que celui du tableau intitulé : *Gorge rocheuse*⁵⁶³ et les morceaux de rochers se retrouvent identiques dans la *Vue sur le Watzmann*⁵⁶⁴. La date du tableau est restée, jusqu'à ce jour, très incertaine; nous croyons pouvoir maintenant la situer avec certitude en 1820, d'après une description par Foerster qui rendit visite à Friedrich dans son atelier. Foerster écrit en effet : « A la suite venait la vue d'une région du Riesengebirge; de hautes et puissantes montagnes couvertes de neige, émergeant de vallées profondes, la partie la plus haute à droite éclairée par le soleil levant⁵⁶⁵. » Il nous paraît indiscutable qu'il s'agit du tableau dont nous parlons ci-dessus. Celui-ci fut exposé à Dresde en 1918⁵⁶⁶ et devint ensuite la propriété de la Nouvelle Pinacothèque à Munich⁵⁶⁷.

Il y a une remarquable analogie entre le tableau précédent et la *Vue du Riesengebirge sous le soleil*⁵⁶⁸, récemment découverte. Sur une pente de montagne, descendant vers la droite, se dresse un groupe de sapins; à côté, des troncs d'arbre desséchés. Des pins animent le second plan; à gauche vers le haut, une cabane alpestre. A travers les nuages qui passent, on voit un petit morceau de prairie baignée de soleil. Tout l'arrière-plan est voilé par des masses de nuages, à travers lesquels scintillent les lointains.

C'est aux dernières années de Friedrich qu'appartient le *Paysage de montagne en Bohême*⁵⁶⁹. Au milieu du premier plan on voit un bloc de rochers, sur une pente montant vers la droite. De part et d'autre se dressent des arbres et une chaîne de montagnes occupe harmonieusement tout l'arrière-plan. Le tableau est inachevé; c'est souvent le cas pour les dernières œuvres de Friedrich⁵⁷⁰.

Le dernier tableau de cette série est l'*Albrechtsburg près de Meissen*⁵⁷¹. Nous sommes sur une hauteur; au premier plan, des blocs de rochers dispersés et des arbrisseaux; près du bord droit du tableau, un arbre élevé couvert de son feuillage d'été. Au second plan se trouvent, également sur la hauteur, le château et sa chapelle; l'arrière-plan est constitué par des chaînes de hauteurs; du fond de la vallée, un cours d'eau lance des scintillements argentés.

Comme nous l'avons déjà vu, Kersting, l'ami de Friedrich, était parti pour Meissen en 1818, mais leur liaison amicale avait subsisté, malgré cet éloignement⁵⁷². C'est donc très probablement à l'occasion d'une visite à Meissen que notre artiste fut incité à peindre ce tableau. Celui-ci a été acquis en 1920 par le Musée d'Elberfeld⁵⁷³.

Ici s'achève notre étude des tableaux de montagne. En nous

conduisant des charmants paysages de collines jusqu'aux sommets battus par les vents et couverts de neiges éternelles, cette étude nous a permis de sentir à quel point Friedrich aimait les montagnes, et de comprendre tout ce qu'elles lui ont apporté.

ARBRE

Les arbres étaient pour Friedrich comme des êtres vivants; c'est dans leur croissance et dans leur disparition qu'il sentait le plus directement la main du Créateur. Et il peignait ses arbres sous toutes les saisons, tantôt avec leur vert feuillage, tantôt dépouillés, tantôt couverts de neige. Sur la plupart de ses tableaux se trouvent des arbres, servant à orner ou à mettre en relief un autre thème. Mais Friedrich a également adopté l'arbre comme sujet central et motif essentiel de plusieurs tableaux, qui sont parfaitement réussis.

Le principal tableau de cette série est *l'Arbre solitaire*⁵⁷⁴ (PLANCHE 7, B). C'est un vieux chêne, qui étend au loin des branches couvertes de feuilles, mais dont le sommet, frappé de la foudre, se dresse dépouillé vers le ciel. La vue est prise d'une légère élévation de terrain, en regardant vers une prairie sur laquelle se trouve une mare; derrière celle-ci, au centre même du tableau, se dresse l'arbre. Un berger s'appuie contre le tronc et de petits moutons paissent devant lui sur la prairie. Le deuxième plan est animé d'arbres feuillus et de chênes et, à l'arrière-plan, s'élève une montagne. A travers les branches du chêne on aperçoit le clocher d'un petit village, caché au pied des monts. Le soleil vient de se coucher, son dernier reflet éclaire une bande de ciel au-dessus des crêtes. Vers le haut, des nuages s'amoncellent, assombris d'une teinte menaçante. Les dimensions minuscules du berger nous permettent de mesurer la grande hauteur du chêne et de comprendre qu'il s'agit d'un très vieil arbre. Peut-être fut-il un temps où il ne se dressait pas solitaire, mais était entouré d'autres arbres; il les a vus tomber l'un après l'autre, tandis que lui-même faisait front à tous les assauts des éléments. Et si la foudre, attirée par l'eau qui est à ses pieds, a pu fracasser son sommet, s'il n'a pu échapper entièrement à l'injure des temps, il a résisté pourtant. Peut-être le berger comprend-il le langage de ses feuilles, bruissant dans le vent, car il est là, écoutant en lui-même. *L'Arbre solitaire* nous apparaît ainsi comme une image symbolique de Friedrich, resté toute sa vie incompris et isolé⁵⁷⁵.

Une *Étude d'arbre*⁵⁷⁶ de 1806 a été utilisée par Friedrich pour ce chêne. Sur le dessin, on voit, au sommet de l'arbre, une cigogne dans son nid qui ne se retrouve plus sur le tableau. C'est d'ailleurs la seule différence entre les deux œuvres.

Le *Chêne dans la neige*⁵⁷⁷ étend ses branches nues autour de lui, comme un fantôme. La neige recouvre le sol sur lequel il se dresse; elle recouvre également l'arbre, et une très grosse branche, arrachée sans doute par l'orage ou par la foudre, gît sur le sol comme un dragon; car ce chêne-ci a été malmené par le temps. A droite, sur la terre, poussent des petits buissons. Les nuages du ciel sont lourds de neige⁵⁷⁸.

Les petits buissons se retrouvent agrandis dans les *Buissons et arbres dans la neige*⁵⁷⁹. Des branchages complètement dénudés, couverts de neige et de givre, s'entremêlent comme une belle grille à travers laquelle apparaît un ciel gris de plomb⁵⁸⁰.

L'aspect tout différent des arbres et des buissons, en été, est noté dans le dessin à la plume, relevé d'aquarelle, intitulé *Source de Friedrichsberg*⁵⁸¹ qui date des premières années de l'œuvre de Friedrich.

*Forêt en fin d'automne*⁵⁸² est le nom d'un tableau à l'huile, montrant au premier plan une nappe d'eau d'où émergent des branches mortes semblables à des serpents. A l'arrière-plan, une forêt s'offre à notre vue; mais les arbres se dressent maintenant, dépouillés et gelés, vers le ciel, qu'ils cachent presque complètement et qui n'apparaît qu'en haut du tableau, entre les branches. C'est une forêt spectrale, dans laquelle n'erre aucun promeneur. Le tableau se trouvait encore en 1916 dans une collection privée à Oslo et vint de là à Erfurt⁵⁸³.

D'une brillante âpreté est le *Vieux saule*⁵⁸⁴, que Friedrich a choisi comme thème de plusieurs tableaux. Le temps a cruellement malmené l'arbre; une grande partie de ses branches noueuses sont tombées et gisent sur le sol; les moignons du tronc se dressent tristement dans le ciel et les racines tirent péniblement leur vie du sol. Les rares branches qui sont encore garnies de jeunes feuilles pendent tristement vers le sol. Un mince croissant de lune, en son dernier quartier, apparaît à travers les branchages. Derrière l'arbre, on voit la ligne de pieux du rivage et, derrière celle-ci, s'étend une nappe d'eau dont la surface est animée par un petit bateau à voiles. Tout à fait à l'horizon, dans le lointain, au delà de l'eau, apparaît une minuscule silhouette de ville dans laquelle nous reconnaissons Greifswald. Le ciel est uniformément gris et s'adapte à la mélancolie du tableau⁵⁸⁵. Le choix des saules dans l'œuvre de Friedrich n'a certes rien d'étonnant, car il semble avoir éprouvé une particulière sympathie pour ces arbres funèbres⁵⁸⁶.

Friedrich a particulièrement bien réussi son *Saule au clair de lune*⁵⁸⁷ qui se dresse au milieu du tableau et dont nous entendons littéralement bruire les branches déliées. C'est un arbre puissant et sain, dont les branches se penchent au-dessus d'un cours d'eau, visible près du bord gauche du tableau. A droite du tronc de l'arbre on aperçoit le tendre croissant de la lune dans son premier quartier. Vers le bord droit du tableau

se dresse un vieux tronc de saule qui semble mort, mais d'où s'échappe encore un flamboiement de branches.

On trouve une variante du précédent dans le tableau intitulé *Saules au clair de lune*⁵⁸⁸; sauf le fait que le vieux tronc de saule est ici repoussé tout à fait à droite du tableau, il n'y a aucune différence perceptible dans la composition des deux œuvres. Celui-ci se trouvait dans la collection M. Grosell à Copenhague et c'est à la suite de la dispersion de cette collection, en 1932, qu'il est venu aux mains du propriétaire actuel⁵⁸⁹.

Un tableau particulièrement remarquable est celui qui représente un *Arbre aux corbeaux*⁵⁹⁰. Un vieil arbre chenu étend ses branches dépouillées dans l'air froid d'un jour de la fin de l'automne. A sa gauche est le tronc d'un arbre brisé par la foudre et à sa droite gît sur le sol une grande branche morte, exactement comme sur le tableau du *Chêne dans la neige*⁵⁹¹; elle a ici aussi la forme d'un dragon ou de quelque monstre. Dans les branches de l'arbre, derrière lequel se dresse une colline⁵⁹², sont perchés de nombreux corbeaux. D'autres arrivent en troupe volant de tous les points de l'horizon; des essaims entiers sont visibles en haut et à droite du tableau; ils viennent, suivant leur habitude, tenir conseil dans le vieil arbre, qui est leur lieu de réunion.

Friedrich, au cours de ses promenades dans la nature, a constamment dessiné des arbres et des buissons. Un dessin particulièrement beau est son *Érable*⁵⁹³, dont la composition est analogue à celle du tableau intitulé *Buissons et arbres dans la neige*⁵⁹⁴.

Dans tous les tableaux et les études de cette série, on sent l'amour de Friedrich pour les objets qu'il peint; et, ici encore, nous retrouvons l'âme sombre du peintre. S'il peint avec une particulière prédilection les arbres sombres, dévastés par l'orage ou brisés par l'âge, c'est pour nous rappeler toujours clairement combien tout être est éphémère et combien notre moi est insignifiant. Mais c'est avec une tout autre mentalité que nous retrouverons Friedrich dans ses peintures de sapins, dont nous parlerons plus loin et qui furent pour lui comme une expression symbolique de ses sentiments.

CIMETIÈRES ET TOMBES

L'époque romantique, toute pénétrée du mal de vivre, manifestait une prédilection marquée pour les thèmes funèbres : « mort » et « cimetières » ; d'illustres prédécesseurs pouvaient fournir aux romantiques des exemples, consacrés par la célébrité, de scènes de funérailles et d'épisodes se déroulant parmi les tombes : Shakespeare⁵⁹⁵ (*Roméo et Juliette*), Goethe (*Clavigo*, *Wilhelm Meister*, *les Affinités électives*), Grillparzer⁵⁹⁶ (*l'Aïeule*) et Fouqué⁵⁹⁷ (*Ondine*).

Il fallait dès l'abord prendre conscience de la mort et ne pas craindre d'en examiner tous les aspects. Ainsi, on arrivait à s'y préparer et on pourrait tenter de l'accueillir en amie.

Mais aucun artiste n'aurait pu, autant que Friedrich, ressentir des affinités aussi étroites, aussi intimes et aussi spontanées avec ce thème mélancolique entre tous. Dès sa plus tendre enfance, le trépas, la mort et la tombe furent les compagnons fidèles de sa pensée ; il est naturel que ces thèmes se retrouvent constamment dans son œuvre. Lorsque Friedrich mourut, Carus put écrire : « Il a peint tant de cimetières qu'il a dû se retrouver en pays de connaissance⁵⁹⁸. »

Le premier de cette série de tableaux est la célèbre *Abbaye dans la forêt de chênes*⁵⁹⁹, exécutée commé pendant du *Moine au bord de la mer*⁶⁰⁰. Une sombre nostalgie imprègne cette toile. C'est par une froide soirée d'hiver. Au milieu de la toile s'élèvent les ruines d'une église gothique. Seul un pan de mur subsiste encore. Des chênes dénudés s'érigent vers le ciel et semblent protéger de leurs branches la muraille écroulée. La blême et fine faucille de la lune croissante semble contempler le vaste cimetière du couvent. Des croix tombales déjetées sont plantées alentour. Devant les vestiges de l'église, au centre du tableau, on aperçoit une tombe fraîchement creusée. Le moine solitaire sur le rivage s'est transformé ici en une procession de religieux qui portent l'un de leurs frères à son dernier repos. Les personnages qui portent le cercueil sur leurs épaules viennent de franchir le portail de l'église, au travers duquel on aperçoit un crucifix. Ce tableau est comme une glorification de l'éphémère. Les thèmes de la ruine⁶⁰¹ et de la mort viennent renforcer l'impression nocturne et le dénudement sinistre de l'hiver.

L'Abbaye dans la forêt de chênes et le *Moine au bord de*

la mer⁶⁰² figurèrent au Salon de l'Académie de Berlin de 1810⁶⁰³. Ils furent achetés⁶⁰⁴ par le Prince héritier de Prusse⁶⁰⁵. Quand Carus vit l'*Abbaye* pour la première fois, en 1823, au Château royal de Berlin, il écrivit: « ... Viennent ensuite trois grandes toiles de Friedrich, et parmi celles-ci son cortège funèbre par une nuit d'hiver, se dirigeant vers une chapelle en ruines, entourée de chênes; c'est peut-être, de toute la production récente des paysagistes, l'œuvre la plus riche de sens poétique⁶⁰⁶! » Malgré la vive admiration de Carus pour cette œuvre et le sujet auquel elle était consacrée, l'*Abbaye* n'échappa pas plus tard à de sévères critiques⁶⁰⁷. « Mais cette facture sombre paraît moins frappante étant donné les objets étranges auxquels elle s'applique: scènes d'une tristesse affreuse au milieu d'une nature dénudée, forêt d'hiver dans la nuit de la brume, cimetières à l'abandon avec des tombes ouvertes et des cortèges funèbres semblables à des apparitions, brouillard épais, au milieu duquel les hiboux et les corneilles semblent seuls apporter quelque élément de vie et d'animation; bref, des sujets qui deviennent presque risibles, tant ils sont chargés d'affliction pitoyable et d'horreur voulue. Les *Ruines parmi des arbres dénudés* semblent être un modèle du genre. Illuminé par le dernier reflet du jour, un étrange cépuscule gris pâle s'étend sur un paysage obscur; les branches et les rameaux de chênes dénudés surgissent de la nuit vers le ciel crépusculaire; et si l'on contemple longuement et attentivement la profonde obscurité du tableau, on y découvre une église abbatiale en ruines, et alentour un cimetière abandonné, couvert de neige, à travers lequel un cortège funèbre de moines vêtus de noir se dirige vers une tombe ouverte. »

Cette « profonde obscurité » du tableau, nous pouvons l'expliquer par son mauvais état de conservation, qui l'empêcha encore, en 1906, de figurer à l'Exposition Centennale à Berlin⁶⁰⁸. Depuis, la toile a été restaurée et débarrassée de l'épais vernis sombre⁶⁰⁹.

Il faut rendre hommage à Friedrich pour avoir osé, au sortir du siècle joyeux et galant, représenter l'abandon désertique, l'effrayante solitude, la déchéance et la désolation, en créant ainsi le paysage tragique.

Plus de dix ans après, Friedrich exécuta une variante du tableau ci-dessus, le *Cimetière de courent sous la neige*⁶¹⁰ (PLANCHE 8), qui est la plus importante des deux œuvres. Le motif central a été avancé vers le premier plan. La neige épaisse recouvre à moitié les croix tombales. L'artiste a représenté les mêmes chênes et en a ajouté quelques-uns. Des branches mortes, tombées à terre, gisent éparées, couvertes de neige. À gauche de la toile, une branche plus épaisse affecte de nouveau la forme d'un dragon couché, comme dans le *Chêne dans la neige*⁶¹¹ et l'*Arbre aux corbeaux*⁶¹². Ce détail étrange n'apparaît que dans les œuvres de la période ultérieure de Friedrich. Sur ce tableau, de hautes ruines s'érigent vers le ciel. L'abside aux



Cimetière de couvent sous la neige.

arcs gothique étroite est restée debout, de même que le portail central, à la maçonnerie écroulée. Ici aussi, le cortège des moines suit un cercueil et se dirige vers l'église en ruines. Les quatre premiers personnages, qui portent le cercueil sur leurs épaules, sont en train de franchir le portail, que permet d'apercevoir le maître-autel devant lequel se tient un moine en oraison. Un crucifix semble planer au-dessus de l'autel. Nous avons l'impression qu'en ce même moment les sons d'un orgue invisible accueillent le défunt et élèvent vers le ciel une voix puissante. Toute l'atmosphère du tableau tend à évoquer l'angoisse; un souffle glacial s'en dégage. Comme dans la toile précédente, nous retrouvons ici une tombe fraîchement creusée; le fossoyeur a enfoncé deux pelles dans la terre, auprès de la fosse, pour les avoir à portée de la main, dans quelques instants, lorsqu'il refermera la tombe sur le cercueil noir.

Nous savons par une lettre de Friedrich que ce tableau, attribué généralement à une époque beaucoup trop ancienne⁶¹³, était à peu près terminé le 22 avril 1819⁶¹⁴. Il fut exposé à Dresde en 1819, puis à Berlin en 1826, où il trouva un acquéreur⁶¹⁵.

Une autre perspective du royaume de la mort nous est ouverte par Friedrich dans son tableau *Entrée d'un cimetière*⁶¹⁶. Un portail de pierre et de fer s'y dresse, inexorable. Les deux piliers élevés sont surmontés de patères; au-dessus de l'entrée semble planer une couronne de métal, d'une minceur immatérielle. Le premier plan est plongé dans l'obscurité. Un homme et une femme sont appuyés au pilier de gauche, ils se penchent en avant et contemplant l'intérieur du cimetière; une brume blanche baigne les tombes. Les personnages demeurent immobiles; ils paraissent craindre d'aller plus loin, comme s'ils savaient qu'ils n'ont pas le droit de passer le seuil et d'offenser du bruit de leurs pas le silence qui règne à l'intérieur de l'enclos. Au milieu, immédiatement en arrière du portail, on voit une tombe fraîchement comblée, sous laquelle repose l'enfant de ce couple. A l'entour il y a des croix et des dalles. Au fond, les pins de la forêt voisine forment la clôture appropriée du cimetière. Les arbres ont leur parure de feuilles; Friedrich a voulu que la nature vivante encadrât la mort de l'enfant. Au-dessus de la tombe, deux figures se détachent du brouillard: un ange aux ailes déployées et, penché sur la tombe, un personnage portant une couronne dans ses mains. Ces figures sont à peine esquissées d'un trait pâle et hésitant. Cette toile était en voie d'exécution en décembre 1825⁶¹⁷, et elle resta inachevée. Le poète russe Joukovski⁶¹⁸ l'a décrite en ces lignes, adressées à l'impératrice de Russie: « Le peintre a voulu nous faire penser à l'autre monde. Les pauvres parents se sont arrêtés à la porte du cimetière. Leurs regards fixés sur la tombe de leur enfant sont frappés de quelque apparition mystérieuse. En effet, le brouillard mouvant qui l'entoure est animé; il leur semble voir que

leur enfant s'élève de sa tombe, que les ombres de ses aïeux se sont portées vers lui, en lui tendant les bras, et qu'un ange de paix tenant un rameau d'olivier voltige au-dessus d'eux et les réunit ⁶¹⁹. »

Au siècle dernier, ce tableau était la propriété de la veuve du peintre Dahl; en 1920, il vint figurer parmi les collections du Musée de Peinture de Dresde ⁶²⁰.

Une *Feuille d'études* ⁶²¹ qui se trouve à Berlin renferme une étude du couple représenté sur le tableau, et comporte également des éléments intéressants au sujet d'un autre tableau.

En 1820, le peintre de Kuegelgen ⁶²², un fidèle ami de Friedrich, avait été assassiné par une main criminelle ⁶²³. Au début de l'été suivant, par une calme soirée, Friedrich se rendit au cimetière et prit des notes pour la *Tombe de Kuegelgen* ⁶²⁴, qu'il acheva de fixer sur la toile en janvier 1822 ⁶²⁵. Nous nous trouvons à l'intérieur du cimetière. A l'entour il y a de nombreuses dalles et des croix. Au premier plan, à droite, une tombe ouverte avec — détail fréquent chez l'artiste — des pelles posées à côté de la fosse. Au milieu du tableau, la pierre tombale de Kuegelgen, parmi d'autres dalles funéraires, dominées par une haute colonne. Cette fois, ce n'est pas un rideau d'arbres, mais une muraille qui délimite l'arrière-plan. Deux piliers, supportant des vases de pierre entourés de plantes grimpanes, encadrent la grille d'entrée. La note dominante de ce tableau est très différente de celle du *Cimetière de couvent sous la neige* ⁶²⁶. Un souffle de nostalgie et d'adieu, tempéré cependant par l'espoir d'un revoir possible, baigne cette œuvre; rien n'y indique l'effroi glacial qui s'empare de l'être humain en présence de l'éternité. Ce coin de terre ne dégage pas une impression terrifiante, mais bien plutôt un sentiment de sécurité.

En 1824, ce tableau inspira ces lignes : « Dans une scène de cimetière, le paysagiste Friedrich de Dresde a représenté avec âme et sentiment la tombe de son ami Gerhard de Kuegelgen. Cette tombe figure le sujet central: il est caractéristique qu'aucun gazon ne recouvre encore le monticule. Tout parle au sentiment dans cette œuvre, l'ordonnance nostalgique et sévère de l'ensemble, la verdure nouvelle, tendre et transparente, des arbres, les tombes groupées autour du sujet central, avec leurs sarcophages, leurs colonnes et leurs croix, tous éléments repris fidèlement d'après la nature, mais que l'art du peintre a su composer en vue de leur effet pictural. Au delà de la représentation de la mort, l'étoile de l'espérance et de l'amour semble se lever, pour promettre aux mortels une vie meilleure. A l'arrière-plan, à travers la grille du mur de clôture, les fleurs roses du crépuscule renferment un symbole qu'il est aisé de déchiffrer. Cette peinture à l'huile a été exécutée en 1822; Friedrich en a fait don à Mme de Kuegelgen, lorsqu'elle quitta Dresde pour

se rendre à Reval, afin qu'elle emportât ce souvenir tangible d'un lieu cher à son cœur⁶²⁷. »

Le *Cimetière sous la neige*⁶²⁸ est la seule toile datée de Friedrich. Nous nous trouvons à nouveau à l'intérieur d'un cimetière qui, sous son blanc manteau de neige, nous offre une véritable image de paix. Au tout premier plan s'ouvre une tombe fraîchement creusée; des pelles sont fichées en terre. Plus en arrière, quatre croix, au pied desquelles des touffes d'herbe ont poussé à travers la neige. À l'arrière-plan, un mur de pierres, peu élevé, forme l'enclos du cimetière; derrière le portail des ramures, semblables à celles que nous retrouvons dans les *Buissons et arbres dans la neige*⁶²⁹, s'élèvent vers le ciel. En 1863, ce tableau se trouvait déjà chez son propriétaire actuel⁶³⁰.

Il faut comprendre dans cette même série un dessin à la sépia, intitulé *Paysage avec des tombes*⁶³¹. Cette fois, il ne s'agit pas d'un cimetière entouré de murs, mais d'un vaste champ, non clos. Au milieu et au premier plan, une tombe ouverte. Le fossoyeur, qui vient de la creuser, a planté sa pelle à côté, dans la terre. Sur le manche de la pelle, un grand vautour se tient immobile, et regarde attentivement dans l'intérieur de la fosse béante. Vers l'arrière-plan, plusieurs tombes sont marquées par des monticules surmontés de croix; à l'horizon, le globe du soleil va disparaître derrière une bande de nuages. La présence de l'oiseau de mort imprime une note d'horreur à toute l'esquisse; ce dessin pourrait avoir été exécuté en 1823⁶³².

Le *Paysage avec une tombe, un sarcophage et un hibou*⁶³³ est étroitement apparenté à l'œuvre précédente. Le cercueil n'a pas encore été confié à la terre; il supporte un hibou. Devant le cercueil, deux pelles et un long fragment de corde. Au-dessus du hibou, on voit le soleil couchant, qui répand ses derniers rayons sur cette étrange scène. Ce dessin fut exposé en 1837, avec certaines autres œuvres de Friedrich, à Königsberg⁶³⁴.

Un dessin tout à fait semblable à celui-ci s'est trouvé en la possession de David d'Angers, qui en parle comme suit : « Friedrich est très impressionnable; quand je l'ai prié de mettre son nom en bas d'un dessin qu'il m'avait donné, représentant une fosse sur le rebord de laquelle le fossoyeur avait planté sa pelle, et sur laquelle est perché un hibou, et la lune qui éclaire cette scène de tombeau, il laissa tomber un peu d'encre dessus. Je vis que son premier mouvement était de le déchirer; mais il n'en fit rien, parce que je l'assurai que l'on pourrait prendre cette tache pour un oiseau⁶³⁵. » Malheureusement, ce dessin de Friedrich a disparu.

Le *Garçon sommeillant sur une tombe*⁶³⁶ appartient à la première période de Friedrich. On y voit un monticule recouvert de gazon et portant une croix, autour de laquelle l'enfant a placé une petite couronne de fleurs. Un papillon volette au-dessus

de l'enfant assoupi, qui repose, le visage tourné vers nous. Une autre version de cette composition nous est donnée dans le *Garçon endormi*⁶³⁷. Le monticule gazonné est le même; la croix a disparu; à sa place, une souche d'arbre, avec une branche desséchée, dressée vers le ciel. Sur la branche, un corbeau s'est posé et regarde attentivement l'enfant endormi.

Friedrich a également exercé son talent dans des projets de monuments funéraires, ce qui s'explique par sa prédilection pour les cimetières et leur représentation. Son *Projet d'urne funéraire*⁶³⁸ comporte un socle de pierre, surmonté d'un grand vase, et entouré de quatre socles plus petits, portant eux aussi des vases. Le *Projet d'un monument funéraire*⁶³⁹ représente un obélisque, auprès duquel se tiennent quatre guerriers en armures anciennes; à leurs pieds des lions montent la garde. Un autre *Projet pour un monument*⁶⁴⁰ montre un obélisque aux parois lisses; à la moitié supérieure se trouve fixée une croix en relief; des palmes l'entourent. Au-dessous, quelques lignes de caractères gravés, et de part et d'autre du socle trois couronnes entrelacées. On voit que l'artiste n'a pas craint de charger la nudité immuable et sévère de l'obélisque par l'adjonction d'accessoires symboliques et naturalistes.

C'est plus particulièrement dans sa première période que l'artiste a exécuté les œuvres qui constituent la série très intéressante et originale des tombes de géant. Il en trouva les modèles dans l'île de Ruegen⁶⁴¹ et pendant ses voyages en Bohême, en 1807, 1808 et 1810. Ces étranges amoncellements de masses rocheuses exercèrent un attrait puissant sur l'imagination de l'artiste; il voyait en eux des monuments et des témoignages de la grandeur des temps primitifs; il puisait là un sujet digne, noble et sévère, dont le cadre propre était la nature.

Le *Tumulus sous la neige*⁶⁴² est l'une des premières peintures à l'huile de Friedrich, ainsi qu'en témoigne une inscription au verso de la toile. Une petite colline couverte de neige supporte trois chênes puissants et dénudés, qui entourent le tumulus, formé de nombreux blocs de granit. A l'arrière-plan, des arbres nus s'élancent vers le ciel, traité dans un dégradé qui va du gris mat au bleu le plus limpide. Le grand chêne placé à gauche se retrouve identiquement dans le grand chêne placé à droite dans le *Cimetière de couvent sous la neige*⁶⁴³; le chêne de droite se retrouve dans le *Chêne dans la neige*⁶⁴⁴ et dans le *Cimetière de couvent sous la neige*, à gauche. Ce tableau a appartenu tout d'abord à Karl Schildener de Greifswald, qui avait étudié le dessin chez Quistorp en même temps que Friedrich, dans son enfance, et qui devint un collectionneur passionné⁶⁴⁵; plus tard, l'œuvre passa aux mains de l'ami de Friedrich, le peintre Dahl. En 1902, elle passa de la succession du fils de ce dernier dans la propriété du Musée de Dresde.

Le dessin à la sépia *Tombe de géant au bord de la mer*⁶⁴⁶

est sans doute une composition d'invention pure. L'œuvre s'apparente étroitement à la précédente : sur une colline en pente douce les blocs de pierre gisent éparpillés; parmi eux trois vieux chênes, couverts de feuilles, cette fois. Sur le bord de gauche, un buisson dépouillé par la tempête. A l'horizon, la surface infinie de la mer. De hautes vagues, couronnées d'écume blanche, roulent dans un mouvement continu vers la grève et viennent se briser au pied des chênes. Malgré ces assauts perpétuels, les témoins des âges primitifs sont restés debout et continuent à défier le temps.

Le chêne placé à gauche nous est connu : c'est celui de *l'Arbre solitaire*⁶⁴⁷ et du dessin qui en fait partie⁶⁴⁸.

La relation entre l'infini éternel et majestueux de la mer, et le symbole de durée que représentent les tombes de géant, n'a été établie qu'une fois par l'artiste; et c'est précisément dans ce dessin, qui fut exposé à Dresde en mars 1807⁶⁴⁹ et que l'on retrouve à Weimar dès 1808⁶⁵⁰. Lorsque David d'Angers vint à Weimar pour la deuxième fois, en 1834⁶⁵¹, il vit la *Tombe de géant au bord de la mer*, et la décrivit en ces termes : « J'ai vu, dans le château de Weimar, plusieurs tableaux de Friedrich, l'un entre autres représentant une mer écumante, un ciel sombre et trois chênes au premier plan, dont les branches noires se détachent avec énergie sur un ciel chargé; c'est admirable⁶⁵². »

La *Tombe de géant en automne*⁶⁵³, exécutée en 1816 comme envoi de concours pour l'Académie de Dresde, nous semble être également une composition libre. Un gros bloc de pierre, supporté par des blocs plus petits, repose sur une tache de gazon vert. Au premier plan, la souche d'un arbre abattu; à côté, une branche morte. Sur le bord droit de la toile, les restes d'un tronc d'arbre fendu par la foudre se dressent tristement vers le ciel. A gauche, devant le gros bloc, des buissons se tordent sous la tempête, qui pourchasse des lambeaux de nuages blancs à travers le ciel bleu. La coloration du feuillage permet de conclure que l'automne est venu. Une profonde gravité est répandue sur l'ensemble, mais l'effet n'en est pas écrasant. Il ne s'agit certainement pas ici de l'œuvre la plus connue de Friedrich⁶⁵⁴, mais on doit la classer parmi les plus caractéristiques⁶⁵⁵.

La *Feuille d'études*⁶⁵⁶ pour la branche morte est datée de 1809. Comme nous l'indiquions précédemment, on peut voir que l'artiste n'utilisait souvent que bien des années après leur exécution ses notes et ses esquisses. Le buisson placé devant le gros bloc s'apparente étroitement à celui que l'on retrouve dans la *Tombe de géant au bord de la mer*⁶⁵⁷.

La *Tombe de géant dans la brume matinale*⁶⁵⁸ (PLANCHE 9), dont nous publions ici pour la première fois la reproduction, dégage un charme très particulier. Le jour se lève. Un groupe de rochers, en partie recouverts de verdure, se dégage à droite,

au premier plan. Sur le bord de droite, un petit sapin; plus haut, un pin noueux et tourmenté par l'ouragan a poussé parmi les rochers; il est chichement ponctué de vert. Une corneille s'est posée sur le moignon de la cime brisée par le vent. Devant, à gauche, des sapins; à leur droite, les blocs amoncelés du formidable tombeau, qui émerge des nuées de brouillard. Trois oiseaux planent dans les airs. A travers l'épaisseur de la brume on devine des rochers et d'autres sapins. Une déchirure s'est faite dans le brouillard, entre la tombe de géant et l'arbre qui supporte la corneille, et derrière le rideau des sapins on perçoit le scintillement d'une nappe d'eau. On pressent que dans quelques instants le soleil aura achevé de disperser la brume. Nous avons vu le même spectacle de la nature dans la *Vue du Riesengebirge sous le soleil*⁶⁵⁹. Le ciel est encore ouaté, et sa teinte se dégrade du gris menaçant jusqu'au bleu le plus brillant, selon l'éclairage qui illumine cet étrange tableau. L'ambiance des premières heures matinales est rendue d'une façon saisissante; la brume, lentement dissipée au-dessus du témoin des âges anciens, semble être un symbole de l'avenir : les mystères des temps primitifs vont peut-être révéler leur secret quand les voiles de la nuit seront dispersés par la lumière.

Ce tableau a probablement été exécuté à la même époque que la *Tombe de géant en automne*⁶⁶⁰; le paysage représenté est celui des étangs de Hirschberg en Bohême (l'un des étangs figure sur le tableau). Des amoncellements semblables sont nombreux dans cette région.

Les deux motifs principaux sont constitués par le tombeau et l'arbre dénudé sur lequel s'est posé l'oiseau; ce dernier élément se retrouve plusieurs fois dans l'œuvre de l'artiste. En 1834, David d'Angers eut l'occasion de voir dans l'atelier de Friedrich un tableau, disparu depuis, qui représentait également un arbre dénudé portant un oiseau⁶⁶¹.

C'est probablement un autre paysage de Bohême qui est représenté dans une aquarelle portant une *Tombe de géant*⁶⁶². Dans un pâturage de montagne, incliné vers la droite, le tombeau s'étage en pyramide, derrière des souches d'arbres et des roches éboulées. Nous avons déjà rencontré la même pyramide de rochers dans le tableau *Vue sur le Watzmann*⁶⁶³. A droite du tombeau, à l'arrière-plan, le long de la pente, une rangée de sapins sombres. La forêt recouvre un large espace, au loin, dans la vallée. Quant à la date de son exécution, cette œuvre devrait être classée, à notre avis, entre la *Tombe de géant en automne*⁶⁶⁴ et la *Tombe de géant dans la brume matinale*⁶⁶⁵.

Le dessin à la sépia *Tombe de géant dans une prairie*⁶⁶⁶ représente un gigantesque monument semblable à un dolmen. Quatre gros fragments de rocher reposent sur un pré et supportent un énorme bloc de pierre. A l'arrière-plan, des collines boisées ondulent dans le lointain. Il semble s'agir ici de



Tombe de géant dans la brume matinale.

la région entre Putbus et Goehren, dans l'île de Ruegen⁶⁶⁷.

L'étrange *Tumulus sous la pleine lune*⁶⁶⁸ pourrait avoir été exécuté à la même époque. Au premier plan, un monticule herbeux; six blocs de pierre gisent à terre, dispersés. Au-dessus d'eux, le disque de la pleine lune, strié de nuages légers. Sur le bord gauche du dessin, la brise nocturne anime le feuillage d'un buisson bas.

Ce dessin clôt la série des « cimetières » et des « tombes », qui est d'une originalité très grande et occupe une place importante dans l'œuvre de Friedrich. Si l'on contemple des créations que nous venons de décrire, on ne peut s'empêcher d'éprouver que l'artiste, à travers toutes les périodes de son existence, leur a voué une tendresse et une fidélité toutes particulières. Ce fait apporte une confirmation et ajoute un sens tout nouveau aux paroles suivantes, que Friedrich traça de sa main⁶⁶⁹ :

Pourquoi, m'a-t-on souvent demandé,
Choisis-tu, comme sujet de tes tableaux,
Si souvent la mort, l'éphémère, la tombe?
Pour vivre un jour éternellement
Il faut souvent s'abandonner à la mort.

RUINES

Les ruines d'Eldena près de Greifswald furent, dès son enfance, l'un des sites préférés de Friedrich⁶⁷⁰. Le couvent fondé en 1199 par les Cisterciens servit en 1241 de point de départ pour la création de la ville de Greifswald. L'église gothique et les bâtiments conventuels furent édifiés aux treizième et quatorzième siècles. De toutes les merveilles du passé, seuls subsistent encore quelques vestiges en ruines.

On comprend aisément que Friedrich ait recherché dans le silence des ruines la solitude qu'il chérissait tant. De bonne heure, il devait y prendre conscience de la vanité des grandeurs humaines, qu'évoquaient pour lui les murailles éboulées, témoins muets du passé.

Les ruines d'Eldena se retrouvent constamment dans les œuvres de Friedrich. Carus, qui devait lui aussi les reproduire dans ses tableaux, les visita en 1819, et les décrit en ces termes : « Pour couronner la journée, nous fîmes vers le soir une promenade le long du Rycksgraben, à l'entrée du port, dans la direction d'Eldena. Là s'élèvent les plus pittoresques des ruines de couvent : une fenêtre solitaire dans le style gothique, encadrée de verdure et supportée par de forts piliers, s'élance hardiment vers le ciel; à côté une maisonnette s'est nichée; la mer dans le lointain et les douces senteurs du soir complétaient le tableau, l'un des plus délicieux que j'aie rencontrés jusqu'ici! Quel dommage que le couvent d'Eldena ait été si cruellement dévasté par l'incendie et les guerres! Les rares vestiges qui demeurent encore permettent de deviner que de riches et majestueuses constructions s'élevèrent là, jadis; il ne reste aujourd'hui de toute cette splendeur — outre les deux piliers déjà cités — que la fenêtre qui se détache magnifiquement contre le ciel, et que j'ai reproduite souvent, par la suite, dans mes tableaux⁶⁷¹. »

Le *Paysage d'hiver avec les ruines du couvent d'Eldena*⁶⁷² (PLANCHE 10, A) est l'un des premiers tableaux que Friedrich ait présentés au public⁶⁷³. Le sol sur lequel se dressent les ruines est légèrement accidenté et couvert de neige. La grande fenêtre gothique, dont parle Carus, s'élève, entourée de murailles éboulées, vers le bord droit du tableau, dans un encadrement d'arbres dénudés. En avant, un tronc d'arbre fendu; à gauche, un chêne gigantesque. Le deuxième plan montre les vestiges d'un mur



A. - Paysage d'hiver avec les ruines du couvent d'Eldena.



B. - Ruines d'Eldena.

en arceaux, animé de grandes ouvertures de fenêtres. Un cimetière s'étend vers le fond, les croix tombales émergent de la neige. Au premier plan, devant les ruines, un moine âgé, aux cheveux blancs, appuyé sur son bâton, se dirige vers le champ du repos.

Cette œuvre importante et intéressante — détruite, malheureusement, dans l'incendie du Palais de Verre de Munich, en 1931 — était une glorification de la solitude et de l'éphémère. Les thèmes qui s'y trouvaient réunis : le paysage d'hiver, les ruines, le cimetière, les vieux arbres et les troncés morts, exercent un attrait puissant, que le personnage du vieillard vient encore renforcer. Ces ruines semblent s'animer subitement d'un mystère inquiétant; un souffle de vie circule furtivement entre les murs écroulés. Le bleu fantastique du ciel ajoute une note étrange à cette ambiance.

Ce tableau fut le point de départ de tous les paysages d'hiver de l'artiste. Dès 1798, dix ans avant son exécution, Ludwig Tieck avait déjà décrit une œuvre d'inspiration analogue⁶⁷⁴.

Nous avons déjà rencontré le grand chêne dénudé de ce tableau dans le *Chêne dans la neige*⁶⁷⁵, dans le *Cimetière de couvent sous la neige*⁶⁷⁶, à gauche, et dans le *Tumulus sous la neige*⁶⁷⁷, à droite. En mars 1808, il est question pour la première fois⁶⁷⁸ de ce tableau, qui venait d'être commencé, et qui fut exposé au Salon de l'Académie de Berlin en 1834⁶⁷⁹. L'œuvre disparut ensuite pendant une longue période; nous la retrouvons en 1927 dans une exposition⁶⁸⁰. Acquisée en 1930 pour les collections de l'État bavarois, elle devint la proie des flammes en 1931 à l'Exposition romantique de Munich⁶⁸¹.

Le dessin des *Ruines d'Eldena*⁶⁸², qui a pu servir d'étude préparatoire pour le tableau ci-dessus, est daté du 13 juin 1806. Friedrich y présente la même vue des ruines avec la rangée d'arceaux qui les prolonge. La grande fenêtre, qui est ouverte largement vers le bas dans le tableau, est ici presque entièrement murée. Devant les ruines, de petits arbres, recouverts de toute leur parure de feuillage, semblent avoir chassé toute atmosphère de tristesse.

Un dessin que nous avons découvert au Musée des Beaux-Arts d'Angers et dont nous donnons ici pour la première fois la reproduction, nous restitue l'exacte position géographique des *Ruines d'Eldena*⁶⁸³ (PLANCHE 10, B). L'œuvre figure, parmi d'autres dessins, dans un recueil factice, provenant du Cabinet de David d'Angers⁶⁸⁴.

Par rapport aux dessins précédents, celui-ci nous donne une vue de la face opposée des ruines. La grande fenêtre est complètement murée; on retrouve également un hangar, de forme pyramidale, et la maisonnette dont parle Carus⁶⁸⁵. Et pour la première fois nous apercevons — détail conforme à l'aspect réel du site — la vaste grandeur de la mer, qui s'étend derrière les

ruines et scintille à travers les ouvertures des murailles. Il n'y a ni arbres, ni buissons. Dans les deux œuvres décrites précédemment, la vue était dirigée, il est vrai, de la mer vers l'intérieur des terres; et dans la réalité les flots auraient dû recouvrir l'espace où l'artiste a introduit des arbres et le personnage du moine. Le dessin pourrait avoir été exécuté en 1801; il porte en bas et à droite la signature de Friedrich, détail intéressant, car l'artiste ne signait jamais ses tableaux et très rarement les dessins. Dans ce cas particulier, il s'est sans doute conformé au désir de David d'Angers qui, nous l'avons vu plus haut⁶⁸⁶, attachait de l'importance à la signature.

Un tableau qui se trouve à Berlin nous montre l'intérieur des *Ruines d'Eldena*⁶⁸⁷. Cette fois, la petite maison nous est présentée de face. En réalité, elle est plus grande qu'elle ne paraît dans le vaste décor que forme l'arrière-plan des ruines. La fenêtre gothique est ouverte à sa partie supérieure; des branches d'arbres y ont pénétré. Arbres et buissons encerclent les ruines d'une végétation qui nous semble presque trop abondamment rendue et qui crée un certain désordre dans le tableau. L'harmonie naturelle aux œuvres de Friedrich s'en trouve rompue. Devant la maison, deux personnages d'hommes, l'un assis, l'autre debout. A gauche, au premier plan, des branchages morts, tels que nous les avons déjà vus dans le *Paysage avec arc-en-ciel*⁶⁸⁸, et le *Cimetière de couvent sous la neige*⁶⁸⁹. L'atmosphère de ce tableau diffère profondément de celle que dégagent la plupart des autres œuvres de Friedrich; il présente une parenté frappante avec le *Cimetière juif* de J. van Ruysdael⁶⁹⁰. On peut imaginer aisément que Friedrich se soit inspiré de cette œuvre, qui jouissait alors d'une grande popularité et qu'il a certainement dû voir au Musée de Dresde⁶⁹¹.

Un dessin à la plume, *Ruines d'Eldena*⁶⁹², nous présente la même vue que l'œuvre précédente. Tous les arbres et les buissons du premier plan ont disparu. Les ruines et la maison isolées occupent le centre du dessin; il n'y a qu'un seul arbre, que quelques buissons derrière la maison. Ce dessin est daté du 17 mars 1836; il n'a pu être exécuté que de mémoire ou d'après des notes antérieures, car nous savons qu'à cette époque l'artiste était déjà malade et n'a pas séjourné dans son pays natal. D'ailleurs, c'est là une de ses dernières œuvres.

Dans une composition à la sépia, Friedrich a interprété librement les *Ruines de l'église du couvent cistercien d'Eldena*⁶⁹³. Les vestiges dévastés de la nef centrale nous apparaissent; les lueurs hallucinantes d'un feu de camp éclairent les arcades. A droite, un pan de mur se dresse vers le ciel; de part et d'autre des ruines s'étend une sorte de parc; de la verdure recouvre également les pierres écroulées; au premier plan, au milieu du tableau, un arbre dénudé, cerné d'oiseaux de nuit, se dresse, pareil à un spectre.

Ce dessin, retrouvé récemment⁶⁹⁴, appartenait autrefois à

un neveu du premier maître de Friedrich, J. G. Quistorp⁶⁹⁵.

C'est encore le même point de vue que nous offre une sépia du *Couvent d'Eldena*⁶⁹⁶, datée du 5 mai 1801, et qui a certainement servi d'étude préparatoire pour le dessin précédent. Seuls les arbres en sont absents. On reconnaît facilement qu'il s'agit en l'espèce d'une étude esquissée rapidement, mais qui n'en dégage pas moins un charme réel.

Une petite peinture à l'huile, *Ruines dans la forêt*⁶⁹⁷ montre au premier plan les souches de deux arbres abattus. Un vieil arbre creux, placé sur le bord de gauche, s'étire presque horizontalement sur la toile. Au milieu, une petite hutte couverte de mousse; devant la porte ouverte, un petit feu est allumé et projette ses reflets sur les visages des deux hommes, qui viennent de l'attiser. Derrière la hutte, des ruines dressent leurs sombres masses de pierre contre le ciel nocturne, éclairé par la lune. A l'arrière-plan, une forêt de sapins. Les deux personnages masculins sont sans doute des bûcherons; ils vivent à proximité de leur lieu de travail et, la tâche quotidienne achevée, ils préparent leur repas du soir. Ce tableau, qui se trouvait autrefois très vraisemblablement à Weimar⁶⁹⁸, est aujourd'hui à la Nouvelle Pinacothèque de Munich.

Une petite esquisse à l'huile, figurant parmi les œuvres de début de l'artiste, porte également le nom de *Ruines dans la forêt*⁶⁹⁹. Partant du coin droit inférieur du tableau, un arbre desséché s'étend diagonalement vers le coin gauche supérieur. Le sol s'élève vers la droite, l'éboulis des ruines accompagne ce mouvement qui est répété encore une fois, à l'arrière-plan, par l'inclinaison des troncs d'arbres de la forêt. Cette étude, qui n'est que partiellement relevée de couleurs, dégage une impression de rare cohésion⁷⁰⁰.

Pour les *Ruines dans le Riesengebirge*⁷⁰¹, Friedrich a transporté les vestiges de son cher Eldena et, abandonnant les rivages de la mer, il les a placés dans un cadre de montagnes. Au premier plan, les vagues lueurs de la lune éclairent un espace légèrement accidenté, sillonné de sentiers étroits. En avant, à gauche, des branches mortes. Au deuxième plan, les ruines d'Eldena apparaissent parmi les arbres; la petite maison ne manque pas. Au fond, les pentes et les crêtes des montagnes, dont la silhouette se détache nettement contre le ciel, couvert de nuages et baigné de lune.

Les branches mortes du premier plan sont celles des *Ruines d'Eldena*⁷⁰², du *Paysage avec arc-en-ciel*⁷⁰³, du *Cimetière de couvent sous la neige*⁷⁰⁴ et du *Paysage de Bohême*⁷⁰⁵.

Le clair de lune donne une note paisible et reposante à tout le tableau; de même, les ruines, presque entièrement dissimulées par les arbres, et reculées au deuxième plan, dégagent une impression moins saisissante.

Dans le dernier tableau de Friedrich, *Repos pendant la fenai-*

son⁷⁰⁶, on retrouve encore des ruines. Une ambiance matinale baigne le paysage. Au premier plan, un pré plat, dont l'herbe fauchée est dispersée par gros tas. Un homme est assis, le dos appuyé à l'une de ces meules de foin; près de lui une jeune femme se tient debout; un peu plus loin, une autre femme est assise sur le sol. Leurs yeux se dirigent vers un lac, visible à gauche, au deuxième plan. Les ruines, qui semblent partager le tableau en deux parties, affectent cette fois l'aspect d'une enceinte fortifiée, flanquée de multiples grosses tours rondes. A l'arrière-plan, une ligne de légères collines boisées. Des nuages s'accumulent à l'horizon.

Une merveilleuse mélancolie est répandue sur ce tableau. Les moissonneurs ont commencé leur labeur bien avant l'aube. A présent, ils se reposent; ils viennent de se restaurer; la bouteille posée sur le sol est vide. Maintenant ils rêvent vers le lointain, avec une sourde mélancolie. La nature et l'homme semblent se confondre.

On s'aperçoit à peine que le tableau resta inachevé et l'on n'en est pas gêné. Il a été peint, à notre avis, pour servir de pendant au *Lever de soleil à Neubrandenburg*⁷⁰⁷, les deux tableaux ayant les mêmes dimensions. Ils présentent, tous les deux, au premier plan, le même motif de tas de foin. La disposition de ces deux tableaux inachevés est exactement la même; sur l'un et l'autre des prairies s'étendent au premier plan et les silhouettes des ruines qu'on y voit correspondent à celles de la ville. Une même conception a aussi créé le ciel nuageux sur les deux tableaux. Le *Repos pendant la fenaison* doit avoir été peint en 1833, en même temps, ou peu après, que le tableau de Neubrandenburg⁷⁰⁸. En 1840, après la mort de Friedrich, le Musée de Dresde acheta le *Repos pendant la fenaison* à la succession de l'artiste⁷⁰⁹. La même année, le tableau fut exposé au Salon de l'Académie de Dresde⁷¹⁰.

Une *Étude pour le repos pendant la fenaison*⁷¹¹ nous montre les trois mêmes personnages, qui se reposent et regardent dans le lointain. Les attitudes et les vêtements sont ceux du tableau.

Les *Ruines de château fort*⁷¹², encadrées de part et d'autre de hauteurs boisées, s'érigent dans un paysage de montagnes. Au premier plan, des buissons verdoyants, et une tour de garde décrépite, placée là comme un signal vers la vallée lointaine.

Ce dessin termine la série des ruines, motifs que Friedrich sut utiliser avec une si riche diversité.

PAYSAGES SYMBOLIQUES

Friedrich a usé du paysage comme moyen d'expression de ses sentiments, comme interprète de ses états d'âme. Ce qu'il avait à dire, il l'exprimait par l'intermédiaire du paysage, il en a joué comme d'un instrument de musique et lui a fait rendre les sons les plus variés. Le soleil, la lune, les nuages, l'eau et la neige, tout lui a servi à nous refléter notre propre vie au miroir de la nature.

Nous commencerons l'examen de ses paysages symboliques par les deux séries des heures du jour. Le premier cycle se trouve au Musée d'État de Hanovre. Voici tout d'abord *le Matin*⁷¹³. Un étang dans la forêt est situé au premier plan, sous les blancheurs de la brume matinale. Un homme conduit un canot sur l'eau. Au deuxième plan, le faite d'une maison émerge du brouillard, qui se fait de plus en plus dense vers la droite et derrière lequel on devine de magnifiques sapins, dont la cime atteint presque le bord supérieur du tableau, à gauche; eux aussi retiennent la blanche brume matinale. A l'arrière-plan, on aperçoit une hauteur boisée; le ciel est couvert de nuages légers. Tout le tableau respire la fraîcheur de l'heure matinale.

*L'Heure de midi*⁷¹⁴ nous montre les aspects d'un paisible paysage d'été, situé sans doute aux environs de Dresde, où Friedrich a puisé la plupart de ses motifs. Une route campagnarde, sur laquelle un enfant va cheminant, s'étire du premier plan vers l'arrière, entre des prairies vertes. Au deuxième plan, une ligne de pins; un chemineau, venant de droite, se dirige vers leur ombre. A l'arrière-plan, un bois de pins brille d'un éclat sombre. De légers nuages laissent transparaître le bleu du ciel et la lumière du soleil. Les herbes et les fleurs, qui apparaissent au premier plan, à gauche de la route, sont d'une finesse d'exécution remarquable.

Une contrée fertile nous apparaît dans *l'Après-midi*⁷¹⁵. Au premier plan, la boule d'un champ de blé, déjà fauché dans sa moitié droite. En arrière, des buissons encadrent une grande prairie aux ondulations légères, que traverse un attelage paysan. Au deuxième plan se dressent des pins, tels que nous les avons déjà vus dans le tableau *l'Heure de midi*⁷¹⁶; ils conduisent à l'arrière-plan, formé à gauche de collines et d'arbres, et couvert à droite par l'épais feuillage des arbres du deuxième plan. Les fleurs

blanches qui poussent devant le champ de blé donnent une note gaie au tableau.

L'œuvre la plus belle et la plus convaincante de la série est certainement *le Soir*⁷¹⁷. Une clairière entourée de pins s'étend au premier plan. Au milieu de la clairière se tiennent deux hommes, que nous voyons de dos. A travers les troncs des pins, qui servent de fond au décor, ils contemplent les teintes magnifiques du couchant; le soleil vient de disparaître au bord du ciel resplendissant d'or et de violet. Une paix admirable baigne ce tableau et semble remplir les deux personnages, vêtus d'amples manteaux, et qui sont venus se rafraîchir dans la contemplation de la nature, après leur labeur quotidien.

La ligne de pins de l'arrière-plan présente une grande analogie avec la rangée d'arbres qui se trouve dans l'*Entrée d'un cimetière*⁷¹⁸. On ne peut s'étonner de la qualité exceptionnelle de cette œuvre lorsqu'on sait combien l'artiste a aimé le crépuscule du jour finissant⁷¹⁹.

Du vivant de Friedrich, ces quatre tableaux se trouvaient chez un amateur d'art à Halberstadt, qui était en correspondance avec l'artiste et possédait déjà certaines de ses œuvres en 1821⁷²⁰. Jusqu'à leur entrée au Musée d'État de Hanovre, ces tableaux restèrent la propriété de la même famille; deux d'entre eux⁷²¹ figurèrent en 1936 à l'Exposition de Wiesbaden⁷²².

La deuxième série des heures du jour ne se compose que de trois tableaux. Le premier s'intitule *le Matin*⁷²³. Une mince bande de plage forme le premier plan; on y voit des pierres et une grande ancre. Sur la surface de la mer, ridée de petites vagues, un bateau à voiles gagne le large; il symbolise l'aurore de la vie. Quatre personnages sont visibles dans l'embarcation. Un grand drapeau flotte fièrement à l'arrière du bateau. Plus loin, en mer, on aperçoit à droite quatre voiles, à gauche une seule. Des mouettes encerclent l'embarcation qui gagne le large; de part et d'autre de cette embarcation, l'artiste a placé des piquets et des filets, qui encadrent le sujet central et le font mieux ressortir. La disposition des bateaux à voiles est la même que dans le dessin intitulé *Feuille d'album*⁷²⁴. Ce tableau a figuré en 1832 à l'Exposition de Königsberg⁷²⁵; depuis 1935, il se trouve au Musée provincial de Hanovre⁷²⁶.

La mer, sillonnée de nombreux bateaux, est représentée dans le tableau *l'Heure de midi*⁷²⁷. Au premier plan, plusieurs barques ont été halées sur le rivage. Des piquets pour le séchage des filets sont plantés en terre. Un grand bateau aux voiles déployées se trouve au large, sur la mer; il est semblable à un vaisseau-fantôme. Les embarcations démunies de voilure qui l'entourent le mettent encore mieux en valeur. Une brume légère flotte sur l'eau et accentue la plasticité des motifs du premier plan.

Dans cette série comme dans la précédente, l'œuvre la plus belle s'intitule *le Soir*⁷²⁸. Au premier plan se creuse une crique



Les étapes de la vie.

ronde, ne découvrant qu'un étroit espace de terre, sur lequel se trouve une ancre de grande taille. Un canot cingle vers la crique; les passagers viennent de ramener les voiles. L'ancre symbolise l'espérance du soir. Aucun autre bateau, nul oiseau n'animent la vaste étendue de la mer. La paix s'étend sur la nature. Le tableau *Aiguilles de rochers au bord de la mer*⁷²⁹ présente une crique tout analogue.

Les trois tableaux de cette série se trouvaient réunis autrefois dans une collection privée. Il est très regrettable qu'ils soient maintenant séparés et dispersés.

Une sépia très évocatrice, *l'Ancre*⁷³⁰, nous montre une crique arrondie, telle que nous l'avons vue dans le tableau précédent. Au premier plan une ancre est posée devant des pierres. Nul bateau n'est visible sur la surface infinie de la mer.

Etant donné la prédilection particulière de l'artiste pour le soir, il n'est pas étonnant que dans ses œuvres ce thème se retrouve plus souvent que les autres heures de la journée. On peut voir au Musée de Mannheim une petite étude à l'huile, *Soir*⁷³¹, qui montre presque exclusivement un ciel vespéral, couvert de nuages, et éclairé par les derniers reflets du soleil déjà couché. Une petite bande de terre, plantée d'arbres, apparaît seule au bord inférieur du tableau. Cette petite peinture pourrait aussi bien s'intituler *la Nuit*, en raison de l'obscurité nocturne dans laquelle elle est plongée.

Le petit tableau *Soir*⁷³² s'apparente étroitement au tableau *le Matin*⁷³³. Nous retrouvons un étang, sur lequel se trouve cette fois une barque beaucoup plus grande. Une petite maison apparaît derrière des arbres: de la fumée s'échappe de sa cheminée. La faucille déliée de la lune à son dernier quartier règne au-dessus du bois de pins. La nuit descend, voilée de bleu cendré, et enveloppe toute la nature d'un profond silence.

Friedrich a été constamment préoccupé par les analogies que présentent dans leur déroulement les phases de la nature et les âges de la vie humaine. Nous commencerons l'examen de la série des saisons par le tableau le plus ancien, *l'Été*⁷³⁴. Au premier plan, nous voyons une prairie constellée d'herbes et de fleurs en plein épanouissement; à droite s'élèvent quelques magnifiques bouleaux, qui semblent se confondre en un arbre unique. Au tronc de cet arbre s'appuie une tonnelle, couverte de plantes grimpantes et entourée de fleurs. A l'intérieur, un couple d'amoureux enlacés a pris place. Sur le toit de la tonnelle, deux colombes se becquètent. Derrière elle, une colline se profile, couronnée de buissons. Sur le bord de gauche du tableau s'érigent des montagnes boisées. Un fleuve coule paisiblement dans la vallée; l'arrière-plan s'achève en une ligne de collines harmonieuses.

L'été se révèle partout : dans la végétation exubérante, comme dans le jeune couple, qui se trouve à l'apogée de sa vie. Mais cette insistance dans l'allusion n'est pas habituelle chez l'artiste. La

tonnelle avec les amoureux et les colombes becquetantes sont des fioritures, auxquelles Friedrich n'aura pas besoin de recourir dans ses œuvres ultérieures.

Ce tableau fut exécuté à la fin de 1807 jusqu'au début de 1808; il fut la première peinture à l'huile de Friedrich, composée comme pendant du *Paysage d'hiver avec les ruines du couvent d'Eldena*⁷³⁵. Alors que le paysage d'hiver n'était encore qu'esquissé, nous trouvons en 1808 une description détaillée du paysage d'été, déjà achevé à cette époque⁷³⁶. Le premier de ces tableaux (le paysage d'hiver) acquit une telle importance au regard du deuxième, qu'il n'est plus possible de le considérer simplement comme son pendant. Un parallèle entre ces deux œuvres serait du reste difficile à imaginer. Pour cette raison, nous avons séparé le paysage d'hiver du paysage d'été, et nous l'avons examiné au chapitre « Ruines ». L'un et l'autre tableau furent exposés à Dresde en 1927⁷³⁷ et devinrent plus tard la propriété de la Nouvelle Pinacothèque de Munich. Le paysage d'hiver devait être détruit lors de l'incendie du Palais de Verre de Munich, en 1931.

Le tableau intitulé *l'Automne*⁷³⁸ — qui pourrait s'appeler aussi bien *la Mort* — devait subir le même sort. Nous y voyons un grand champ uni, qui se déroule jusqu'à l'arrière-plan. En avant, au milieu, un vieillard courbé chemine, traînant derrière lui de longs branchages morts. Son visage est visible de profil, et en l'observant attentivement on découvre dans ses traits creusés l'apparence d'une tête de squelette. Les branches mortes, qu'il traîne derrière lui d'une main inerte, accentuent l'impression macabre, et le son lugubre qu'elles doivent rendre au contact des mottes de terre pourrait nous faire tressaillir. Des corbeaux circulent dans les airs et semblent accompagner de leur croassement la sinistre et noire apparition. Des nuées de brouillard planent sur l'ensemble du tableau; à travers elles on devine le profil d'un village; à l'arrière se dressent des montagnes. On ne saurait dire si le brouillard ou les nuages donnent au ciel sa teinte grise; de même, l'heure du jour est indéfinissable; le soleil n'a pas eu la force de percer les voiles qui l'entourent. Une intense solitude règne sur ce tableau. Elle dégage un attrait inquiétant, et nous voudrions en détacher nos regards. Mais nous restons hypnotisés par cette solitude, où nous nous retrouvons face à face avec la mort.

Aucune œuvre de Friedrich ne nous parle avec une pareille intensité de la fragilité humaine et de la mort. Quelles devaient être les pensées intimes d'un homme capable de concevoir et d'exécuter un pareil tableau?

Nous croyons ne pas nous tromper en concluant que cette œuvre fut exécutée en 1824. Or, nous savons que les premiers signes de confusion mentale et de délire de la persécution firent leur apparition cette même année. C'est dans un état d'âme particulièrement troublé que l'artiste a dû concevoir ce tableau, qui



La forêt de sapins au corbeau.

présente du reste certaines analogies de structure avec les *Truï-nées de brouillard* ⁷³⁹.

L'Hiver ⁷⁴⁰ est un petit tableau qui nous montre un sentier forestier et des sapins sous la neige. Les arbres sveltes et élancés ont déterminé le format en hauteur du tableau. Un sentier étroit s'étend du milieu du premier plan vers l'arrière et va se perdre dans un virage, derrière les arbres. De part et d'autre du sentier s'élèvent des sapins plus petits, semblables à des arbres de Noël sous leur parure de neige fraîche. Derrière eux s'érigent les grands sapins de la forêt, dont les cimes couvertes de neige se détachent sur le ciel; leurs troncs se confondent en une masse sombre; à leurs pieds se déroule la forêt. Un rempart de sapins semble occuper toute la surface du tableau, et nous voudrions nous engager dans le sentier qui conduit au sein de cette profondeur. Cette œuvre, qui incite à la rêverie, dégage un intime mystère romantique. Exécutée en 1814 ⁷⁴¹, elle fut désignée en 1891 sous le nom de *Forêt de sapins sous la neige* ⁷⁴²; elle figura en 1923 dans une exposition à Brème ⁷⁴³ et se trouve aujourd'hui au Musée de Hambourg ⁷⁴⁴.

C'est surtout dans des dessins à la sépia que Friedrich a noté la succession des saisons. L'une de ces séries fut exécutée vers 1803 et figura en 1807 à une exposition à Dresde ⁷⁴⁵.

Parmi ces dessins, *l'Hiver* ⁷⁴⁶ présente un intérêt particulier. Sur le rivage de la mer, les ruines d'une église gothique s'élèvent. Le disque du soleil couchant apparaît par la baie centrale et éclaire deux vieillards arrivés au terme de leur vie et qui sont assis devant une tombe béante. A leur droite et à leur gauche se trouvent des croix tombales. Vers le bord droit du dessin, nous voyons des arbres morts aux branches rompues. La vaste étendue de la mer se déroule à l'arrière-plan. Les vagues, ignorantes des destinées humaines, viennent battre le rivage dans un mouvement monotone.

Les mêmes ruines, révélant cette fois des fenêtres murées presque entièrement vers le haut, figurent sur le tableau *Ruines d'Eldena* ⁷⁴⁷.

Le dessin au crayon *l'Hiver* ⁷⁴⁸ est l'étude préparatoire exactement conforme à cette œuvre et comporte des dimensions identiques.

Environ vingt ans plus tard, Friedrich entreprit encore une série symbolique de sept dessins, qui se trouvent aujourd'hui au Musée de Hambourg ⁷⁴⁹. Lors d'une visite à Friedrich, David d'Angers vit et admira ces dessins : « Il vient de terminer plusieurs dessins représentant les quatre saisons, qui sont aussi les quatre âges de la vie de l'homme. C'est une bien belle pensée, bien poétique et bien philosophique, que ce beau poème. Dans le premier, la nature est dans l'enfance de la création; le soleil va se lever; les arbres sont blanchis par les fleurs des arbres fruitiers, et l'enfant joue auprès d'un petit ruisseau dont les bords sont garnis de

fleurs. Dans le second, les arbres portent des fruits; le ruisseau est devenu une rivière; l'enfant est devenu un homme et s'unit à la femme. Dans le suivant, la nature est grandiose; les collines sont devenues des montagnes menaçant le ciel; les arbres sont grandioses; le soleil commence à être caché par les nuages qui portent la tempête, et enfin la rivière est devenue un torrent; on voit l'homme couvert d'une armure disant adieu à une femme qui lui fait voir, sur une montagne escarpée, une croix. Dans le quatrième, sous un rocher en forme de grotte, on voit le squelette de l'homme et de la femme; c'est quelque chose de bien grandiose que la forme et la couleur de ces rochers; ils ne sont plus éclairés que par une lumière incompréhensible. Dans le dernier, c'est le Ciel : on ne voit pas la terre; les nuages sont au bas; plus haut est la lumière, mais non la lumière du soleil, et l'homme et la femme, devenus anges, s'élèvent vers cette lumière. Je lui disais de peindre ces philosophiques oppositions; il m'a répondu qu'il ne trouverait jamais de couleurs pour rendre ce qu'il a dans l'âme⁷⁵⁰. »

Le premier des dessins décrits par David d'Angers est *le Printemps*⁷⁵¹. Dans une prairie fleurie, à travers laquelle serpente un gai ruisseau, deux petits enfants nus s'ébattent et cherchent à attraper des papillons. Cette scène tendre et joyeuse incarne bien le printemps de la vie. A l'arrière-plan, les pentes douces des collines apparaissent derrière les arbres.

Le quatrième de ces dessins est *la Mort*⁷⁵². Dans une grotte de stalactites, illuminée de lueurs fantastiques, deux squelettes humains sont étendus sur le sol; seules des pierres les entourent. L'ensemble est d'un effet effrayant.

Le dernier dessin a toujours été appelé jusqu'ici *les Anges en adoration*, mais, d'après la description qu'en donne David d'Angers, le nom de *Résurrection*⁷⁵³ nous semble plus indiqué. De sombres nuages, qui vont s'éclaircissant vers le haut, occupent toute la surface du feuillet. Au milieu, deux anges planent dans les airs, le dos tourné au spectateur. L'ange de gauche cache son visage entre ses mains, comme s'il était ébloui par la vision qui s'offre à lui. Celui de droite a relevé la tête, et ses genoux ployés semblent indiquer une attitude de prière.

Ces dessins furent exposés à Dresde en 1826⁷⁵⁴; comme nous l'avons vu, ils étaient encore la propriété de l'artiste en 1834⁷⁵⁵.

Friedrich a essayé de réunir les âges de la vie en une seule composition, intitulée *les Etapes de la vie*⁷⁵⁶ (PLANCHE 11), dans laquelle il nous transporte au bord du rivage natal. Sur un espace herbeux, au bord de la mer, nous voyons au premier plan des engins de pêche et une barque retournée. A l'extrême pointe de la terre ferme, deux jeunes enfants jouent avec un petit drapeau; à leur droite, une jeune femme est assise, sans doute la mère des enfants. Son mari, un homme dans la force de l'âge, se tourne vers un vieillard, appuyé sur son bâton, qui s'approche à pas lents du groupe familial. Cinq bateaux, symbolisant les vies de

ces êtres, voguent sur la vaste étendue de la mer; ce n'est pas un hasard si le plus grand et le plus fier de ces bateaux croise immédiatement derrière la silhouette du jeune homme. On aperçoit la fine faucille de la lune à son premier quartier dans le ciel où resplendissent les couleurs du soir, allant du rose et du violet à l'horizon, au-dessus du miroir de la mer, jusqu'au jaune orangé le plus flamboyant.

Le grand bateau aux voiles déployées qui figure au milieu du tableau se retrouve identiquement dans le *Port de Greifswald*⁷⁵⁷, à l'extrême gauche. Le tableau date probablement d'avant 1815, car l'un des enfants tient un drapeau suédois, et nous savons que jusqu'en 1815 la Poméranie Antérieure appartenait à la Suède.

En 1904, à l'occasion d'une exposition à Berlin, ce tableau fut désigné comme étant une « allégorie de mauvais aloi⁷⁵⁸ ». L'œuvre était encore la propriété de la famille Friedrich de Greifswald en 1916⁷⁵⁹. Elle fut exposée à Munich en 1931⁷⁶⁰ et fut acquise par le Musée de Leipzig.

Le dessin *Joueuse de harpe*⁷⁶¹ est dédié à la musique. Lorsque Karl Foerster conduisit en 1820 le peintre Peter Cornelius dans l'atelier de Friedrich, ce dernier montra à ses visiteurs un tableau, qui n'a pas été retrouvé, et qui était sans doute exécuté d'après l'étude dont nous nous occupons. Foerster décrit ce tableau comme il suit : « Nous voyons une terrasse, derrière laquelle s'élèvent des bâtiments gothiques; au-dessus de la tour brille une étoile isolée, tout à fait identique à celle que le peintre a vue en réalité. Sur la terrasse se trouve une jeune fille, qui regarde vers le ciel. Friedrich a cette particularité remarquable et frappante de toujours établir une relation intelligente et harmonieuse entre ses personnages et le paysage dans lequel il les place. Ici, il veut évoquer la contemplation de l'infini, et dès l'abord la notion s'en présente, vivante, à notre esprit⁷⁶². »

Sur le dessin, on voit de dos une jeune fille jouant de la harpe; elle est assise sur une terrasse, fermée par une balustrade flanquée de deux grands vases de pierre; sur le rebord est posé un livre. A l'arrière du dessin s'élève une cathédrale gothique.

Le dessin *Rêve d'un chanteur*⁷⁶³ est également dédié à la musique. Un jeune chanteur est assis sur le sol, parmi de grandes fleurs; de sa main gauche il tient un luth, sa tête retombe sur sa poitrine; le jeune homme rêve. Dans le milieu du ciel on voit un orgue, illuminé de rayons, et d'où semble s'échapper une musique céleste. Trois anges aux longues ailes, assis sur de petits nuages, prient tout en prêtant l'oreille. Les sons célestes atteignent le chanteur dans son sommeil et lui indiquent la voie de son art.

PAYSAGES PATRIOTIQUES

Comme nous l'avons vu, l'influence du groupe de Kleist et l'ambiance des guerres de libération furent enrichissantes pour Caspar David Friedrich. Il nourrissait une haine profonde pour Napoléon et souhaitait sa défaite. Cet espoir trouva un aliment nouveau après l'incendie de Moscou en septembre 1812. Lorsque l'Empereur fit halte à Dresde en 1812, ses armées, qui avaient compté des centaines de milliers d'hommes, n'en comportaient plus que quelques dizaines de milliers. C'est alors que Friedrich peignit son célèbre tableau *la Forêt de sapins au corbeau* ⁷⁶¹ (PLANCHE 12). Le crépuscule descend; une brève journée d'hiver touche à sa fin; seules les dernières lueurs du jour et des rayons de lune éclairent le sol couvert de neige fraîche et les aiguilles des sapins. Un guerrier casqué et vêtu d'un court manteau se dirige vers l'intérieur de la forêt. Au premier plan, sur la souche d'un arbre abattu, se tient un corbeau, qui bat des ailes et croasse vers la forêt. De part et d'autre du premier plan se trouvent des sapins plus petits; au second plan les arbres atteignent le bord supérieur du tableau, ce qui a rendu nécessaire le format en hauteur.

Il s'agit certainement d'un fuyard des armées napoléoniennes en déroute. Le corbeau le rabat vers la forêt où l'attend une mort certaine, et son croassement funèbre est semblable à un glas. Cet homme incarne pour Friedrich l'ennemi qu'il faut bouter hors du pays. Tout sentiment de pitié humaine est absent du tableau et les pensées qu'exprime l'artiste sont chargées de haine. Certes, il y avait là matière suffisante pour la brouille qui en résulte, nous l'avons vu, entre le jeune protégé de Goethe, K. W. Lieber ⁷⁶⁵, et Friedrich ⁷⁶⁶.

La masse sombre de la forêt s'élève devant nous et cache son secret. Nous sentons avec précision que le soldat français n'échappera pas à la mort certaine qui semble à l'affût dans les noirs profondeurs de la forêt. Pour faire ressortir davantage l'insignifiance de l'homme, Friedrich a exagéré d'une manière invraisemblable les proportions des arbres; la perte du fuyard errant lui semble, de la sorte, mieux exprimée et comme inévitable.

Ce tableau fut exposé en 1814 au Salon de l'Académie de Dresde, en même temps que des « œuvres patriotiques » de Friedrich et d'autres artistes ⁷⁶⁷; l'automne de cette même année, il figura dans une exposition à Berlin ⁷⁶⁸, où l'on ne dissimula nul-

lement le sens réel du tableau : « A travers la forêt enneigée, un chasseur français s'en va, solitaire; et un corbeau perché sur un vieux tronc d'arbre semble croasser, à son adresse, un chant funèbre⁷⁶⁹. » Cette œuvre semble avoir provoqué une certaine curiosité à Berlin, car on peut lire dans une lettre que W. de Humboldt⁷⁷⁰ écrivit de Vienne, le 13 janvier 1815, à sa femme Caroline : « As-tu eu l'occasion de voir au Palais Royal ou à l'Exposition un certain tableau de Friedrich (la corneille poursuivant un Français), et qu'en penses-tu⁷⁷¹? »

Le Prince de Putbus, à Ruegen, acquit *la Forêt de sapins au corbeau*. Carus devait l'y voir en 1819, et il en parla en ces termes : « La petite collection comprend quelques-uns de ces tableaux significatifs et profonds que peint Friedrich; ici, à Ruegen, où ils sont en somme dans leur pays natal, ils m'ont fait une impression encore plus grande qu'à l'ordinaire⁷⁷². » L'œuvre se trouvait encore à Ruegen en 1916⁷⁷³; elle est aujourd'hui au Musée Folkwang à Essen⁷⁷⁴.

Une phrase de l'hommage nécrologique de Dahl démontre que les tableaux patriotiques de Friedrich durent, peut-être plus que ses autres œuvres, éveiller l'attention, l'admiration et aussi l'intérêt des acquéreurs : « Notre époque a vu dans les tableaux de Friedrich des constructions idéologiques, sans inspiration d'après nature. C'est pourquoi nombreux furent ceux qui achetèrent ses tableaux à titre de curiosité ou encore — et ceci surtout pendant les guerres de libération — parce qu'ils croyaient y déceler en quelque sorte un sens politique et prophétique; ils y trouvaient une allusion à une main toute-puissante quoique invisible, prêtre à intervenir dans le chaos des destinées humaines et aussi à libérer l'Allemagne du joug étranger⁷⁷⁵. »

Le *Tombeau d'Arminius*, I⁷⁷⁶ a été provoqué et inspiré par l'œuvre de Kleist, *la Bataille d'Arminius*. Une petite clairière s'offre à nos yeux. Au premier plan croissent des fougères. De part et d'autre se trouvent de gigantesques blocs de rochers, et l'arrière-plan est formé d'une abrupte muraille rocheuse, contre laquelle se détachent en vert sombre quelques splendides sapins isolés. Au milieu du tableau, la muraille n'atteint pas jusqu'au sol et forme une sorte de grotte, où s'élève, chargé d'inscriptions, le tombeau du prince des Chérusques. Devant le tombeau et le dos tourné vers le spectateur, se tient un guerrier français casqué et vêtu d'un court manteau (c'est exactement le personnage que nous avons vu dans *la Forêt de sapins au corbeau*⁷⁷⁷). Ce tableau fut peint en 1812, c'est-à-dire à une époque où la prudence commandait de ne s'exprimer qu'à voix basse, et par allusions secrètes. C'est ainsi, par exemple, que le couvercle du sarcophage est entr'ouvert, pour indiquer que, malgré la vigilance des Français et en quelque sorte sous leurs yeux, l'esprit du prince des Chérusques a quitté son tombeau pour exhorter le peuple au combat. Et tandis que le souffle glacial de la mort

accueille le gardien, les esprits des défunts s'apprêtent à donner le signal de la lutte pour la libération.

On a attribué d'innombrables significations à ce tableau, mais on a toujours négligé le couvercle entr'ouvert du sarcophage, dont la signification est évidente et nous semble révéler le secret du tableau; en effet, sachant que l'œuvre a un sens caché, tout spectateur doit être frappé par l'analogie qu'elle présente avec un sujet bien connu: le sépulcre ouvert du Christ et la garde des soldats.

Ce tableau figura également à l'exposition de Dresde en 1814⁷⁷⁸ et devint en 1914 la propriété du Musée de Brème⁷⁷⁹.

Le *Tombeau d'Arminius, II*⁷⁸⁰, pendant du tableau précédent, fut exécuté en 1813. Le paysage est tout à fait analogue, sauf l'absence des sapins. Devant le sarcophage fermé on voit deux guerriers français, qui semblent monter une garde d'honneur. Devant le sépulcre, sur le gazon, s'élèvent des pierres tombales récemment érigées; des buissons fleuris les entourent de leur parure.

Ayant accompli sa tâche, l'esprit du prince des Chérusques a regagné son lieu de repos, car le pays est libre maintenant. Mais le héros ne repose plus seul dans les profondeurs de la forêt; à ses côtés dorment les guerriers de la libération. Une dalle porte cette inscription: « Aux nobles victimes de la liberté et du droit. » Et on peut lire cette épitaphe sur un obélisque d'une blancheur éclatante, supportant le génie de la mort qui tient une torche renversée: « Au noble jeune homme, sauveur de la Patrie. » Cet obélisque est certainement élevé à la mémoire du jeune ami de Friedrich, Theodor Koerner, qui était tombé au cours de la guerre⁷⁸¹. La dernière épitaphe dit: « Paix à tes cendres, noble ami. » En écrivant ces mots, Friedrich n'a pu penser à nul autre qu'à Heinrich de Kleist. Ce n'est en effet qu'une fois la patrie libérée que le poète a pu enfin reposer en paix parmi les jeunes guerriers. Si Friedrich n'avait pas reconnu dès l'abord les motifs véritables qui poussèrent Kleist au suicide, il n'aurait pas placé sa tombe en ce lieu. Mais l'artiste tenait à rendre hommage au disparu et voulait démontrer que, malgré son suicide, Kleist devait prendre place parmi les héros de la patrie.

Ce tableau, qui fut également exposé à Dresde en 1814⁷⁸², se trouve aujourd'hui au Musée de Hambourg.

Quinze ans plus tôt, L. Tieck avait déjà eu cette idée si authentiquement romantique qui consistait à placer des tombes au milieu de la forêt: « Ici, dans les profondeurs de la forêt, [je vois] une tombe, sur laquelle est étendu l'ami qui pleure le défunt; alentour, les ombres vertes et obscures, le frais gazon, l'éparpillement de quelques rayons de soleil venant d'en haut: tous ces éléments réunis dans un tableau devraient incarner d'une manière remarquable la mélancolie⁷⁸³. »

L'étude préparatoire exacte pour le paysage du *Tombeau d'Arminius*, II⁷⁸⁴ est la *Gorge rocheuse*⁷⁸⁵, étude plutôt que véritable tableau à l'huile. Friedrich en a sans doute trouvé le thème dans la région du Harz⁷⁸⁶, qu'il parcourut au cours de l'été de 1811 avec son ami le sculpteur Kuehn⁷⁸⁷.

Un sentiment analogue a inspiré le tableau *Ruines avec un monument aux guerriers de la libération*⁷⁸⁸. Parmi les ruines d'une église s'élève un monument funéraire qu'un buisson entoure de sa verdure. Un vieillard se tient penché à gauche du monument et en déchiffre les inscriptions; peut-être cherche-t-il le nom de son fils bien-aimé. Des fleurs ont poussé parmi les décombres des ruines; contre le mur, à droite, un piédestal supporte une statue oubliée, qui symbolise la foi; les deux mains tiennent une croix; la tête manque. Un arbre a crû au sommet des ruines et recouvre le ciel; seules, trois fenêtres gothiques, hautes et étroites, laissent pénétrer la lumière.

Ce tableau fut exposé au Salon de l'Académie de Berlin en 1826, sous le titre de *Monument du tombeau de Hutten*⁷⁸⁹. Mais les années avaient fui et le sujet avait perdu de son actualité. Il en résulta que l'œuvre fut accueillie sans chaleur: « A cette occasion, nous avons revu une fois de plus le tombeau d'Ulrich Hutten; l'artiste ferait mieux de ne plus envoyer ce tableau à des expositions⁷⁹⁰. » On écartait ainsi d'un geste méprisant cette œuvre qui avait été saluée avec enthousiasme dix ans plus tôt.

Dès 1806, Friedrich avait peint un tableau ayant une portée politique. Son ami G. H. de Schubert en donne la description suivante: « A cette époque, il travaillait à un tableau étrange. Il ne représentait pas un paysage, car, en fait de nature, on n'y voyait guère que quelques sommets de montagne, émergeant au-dessus du brouillard. C'était plutôt le spectacle qui s'offre à un aéronaute qui, ayant dépassé l'épaisseur des nuages qui recouvrent la terre au-dessous de lui, s'est élevé à une altitude où déjà le bleu limpide du ciel apparaît entre les voiles dispersés du brouillard, et où surgissent les rayons du soleil. Or ce n'était pas un navigateur aérien, mais un aigle de mer que le peintre avait choisi comme témoin vivant du combat qui se déroulait là-haut entre la tempête et les nuages déchirés et mis en fuite. Cependant, la course de ceux-ci, et le plumage de l'aigle qui, émergeant du brouillard, venait d'atteindre le ciel pur, permettaient de mesurer la puissance du vent dans ces régions supérieures. Comme je l'expliquerai plus loin, c'était un tableau que l'artiste avait chargé d'un sens précis; il symbolisait pour lui l'histoire de notre patrie à cette époque-là⁷⁹¹. » Le tableau a disparu; seul le dessin de l'*Aigle en plein vol*⁷⁹² nous est connu. Un jour d'octobre de l'année 1806, Friedrich devait en commenter ainsi la signification: « Il finira bien par sortir triomphant de la tempête et des nuages, l'esprit allemand;

là-haut se trouvent les sommets des montagnes inébranlables et le soleil luit. Si l'ouragan ne s'était pas déchaîné, l'aigle serait peut-être resté en bas, dans le brouillard, anxieux et affamé, dans la vaine attente d'une proie improbable. Dans l'adversité, l'Allemand s'éveille et arme son bras pour la lutte⁷⁹³. »

Y a-t-il de plus belles paroles d'espoir pour un peuple vaincu et opprimé!



Autel de Tetschen.

CROIX

Friedrich était un artiste croyant, et cependant il n'allait pas à l'église. Sa piété était plus large et plus libre; elle n'était pas liée à un dogmatisme étroit. Lorsqu'il voulait prier, il s'en allait dans la nature, où il retrouvait partout les manifestations de la présence divine. Dans les sites les plus beaux, il élevait une croix, symbole de sa foi. Ces professions de foi, il les a renouvelées à maintes reprises dans des œuvres qui suscitent notre admiration recueillie et qui sont dignes de nous émouvoir autant que toute autre manifestation de l'art religieux.

Le premier tableau que Friedrich présenta au public est l'*Autel de Tetschen*⁷⁹⁴ (PLANCHE 13), surnommé également *la Croix dans la Montagne*. Le comte Thun commanda, d'après un dessin, ce tableau qu'il destinait à la chapelle de son château de Tetschen en Bohême. C'est l'unique tableau d'autel que Friedrich ait peint⁷⁹⁵; il l'a décrit lui-même en ces termes : « Au sommet d'un rocher, la croix s'élève, entourée de sapins immuablement verts; du lierre entoure le pied de la croix; le soleil rayonnant descend à l'horizon, et dans la pourpre du couchant, le Sauveur resplendit sur sa croix⁷⁹⁶. » Au premier plan, sur le sol en pente et couvert d'herbe, se dressent des sapins isolés. Le sommet est formé de rochers entre lesquels la croix s'élance vers le ciel, teinté de rouge par les lueurs du couchant. A gauche et à droite de la croix, des sapins vert foncé, dont les fûts majestueux constituent un cadre idéal pour la croix. Aucun arbre ne serait mieux à sa place ici que le sapin, arbre grave et solennel dans sa parure éternellement verte, et dont l'aspect revêt un caractère quasi sacré. D'aucuns ont pu trouver discutable le choix de ces arbres, l'usage qu'en fait Friedrich dans ses tableaux, et les arbres mêmes : « Le sapin, le plus laid et le plus monotone des végétaux, l'arbre en série, l'arbre à planches et à poteaux, dont les verdure cruelles sont si mornes à peindre. Il n'a de caractère que lorsqu'il est chancelant de vieillesse, barbu de parasites et défiguré par les lèpres, ou bien quand il pend fracassé par la foudre irritée⁷⁹⁷. » Mais le jugement de celui qui a vraiment éprouvé le charme des jeunes sapins et la beauté des forêts de sapins ne peut pas être influencé par de telles critiques.

Le sculpteur Kuehn⁷⁹⁸, ami de Friedrich, exécuta le cadre

du tableau d'après les indications du peintre qui donne cette description du cadre : « Deux colonnes d'aspect gothique forment les côtés du cadre. De ces colonnes partent des palmes qui s'arondissent en arc autour du tableau. Parmi les palmes, cinq têtes d'anges abaissent sur la croix leurs regards pleins d'adoration. Au-dessus de l'ange central, l'étoile du soir rayonne d'un pur éclat argenté. A la partie inférieure du cadre, un panneau allongé représente l'œil de Dieu, toujours présent, enfermé dans le triangle sacré et environné de rayons; des épis de blé et des pampres s'inclinent de part et d'autre de l'œil divin; ils évoquent le corps et le sang de Celui qui est attaché à la croix. Trois marches terminent le bas du cadre⁷⁹⁹. »

Avant d'être livré à son destinataire, ce tableau fut exposé dans l'atelier de Friedrich pendant les fêtes de Noël de 1808⁸⁰⁰. Mme de Kuegelgen en parle dans ces termes : « Hier, j'ai fait ma première sortie; j'ai traversé l'Elbe pour me rendre chez Friedrich et voir son tableau d'autel. J'ai retrouvé chez lui beaucoup de connaissances; entre autres, le chambellan Riehl et son épouse, le prince Bernard, Beschoren, Seydelmann, Volkmann, la Bardua, etc. Tous ceux qui entraient dans la pièce étaient émus, comme s'ils pénétraient dans un temple. Les plus grands braillards, même Beschoren, parlaient à voix basse et recueillie comme s'ils se trouvaient dans une église⁸⁰¹. »

L'œuvre eut un succès immense et frappa par ce qu'elle apportait de nouveau. Aussi les attaques contre Friedrich ne tardèrent-elles pas à se manifester; elles eurent pour porte-parole le chambellan de Ramdohr⁸⁰², qui condamnait l'orientation nouvelle révélée par l'art de Friedrich et s'élevait contre l'intrusion possible des paysages dans les églises et jusque sur les autels.

En réalité, c'était bien un fait nouveau que de destiner à l'ornement d'un autel un tableau consacré exclusivement à la représentation d'un paysage. Mais pourquoi la nature, création divine, ne serait-elle pas digne de fournir le sujet d'un tableau religieux? L'art allemand avait connu des précédents dans ce sens. Que l'on songe, par exemple, à Albrecht Altdorfer⁸⁰³, dont le *Saint Georges*⁸⁰⁴ se place au premier rang des œuvres d'inspiration sacrée : dans le silence d'une vaste forêt aux arbres majestueux, c'est à peine si l'œil découvre le personnage minuscule du saint; il est à cheval; le dragon gît, terrassé. La lutte est terminée; le héros et la vaste forêt sont plongés dans une rêverie recueillie. Le souffle divin anime la nature et sanctifie le paysage. C'est une ambiance analogue que Friedrich avait tenté de rendre, et il y était parvenu.

Ramdohr discutait également le flou de l'éclairage et son imprécision qui laissent incertaine l'heure du jour. Cette critique est assez fondée, car, jusqu'à ce jour, des erreurs se produisent à ce sujet⁸⁰⁵.

Les amis, Kuegelgen et Hartmann, prirent la défense de

l'artiste⁸⁰⁶; une controverse s'engagea sur les principes qui doivent être à la base de l'art moderne du paysage. Cette lutte apporta des enseignements concluants aux partisans passionnés de la révolution romantique⁸⁰⁷. Ramdohr, en déclenchant ce mouvement par ses critiques, a eu, en somme, un geste heureux. Carus devait écrire plus tard, au sujet de cette dispute : « Avec sa facture quelque peu anguleuse et obscure, mais toute chargée de poésie, Friedrich a certainement été le premier, le premier paysagiste en particulier, qui ait réussi à attaquer et à secouer nos cuistres. Un de ses tableaux, représentant un crucifix sur un rocher, parmi de sombres sapins, devant les nuées ardentes du couchant, fut le départ d'une querelle littéraire qui a suscité un vif émoi. L'artiste avait pour lui son ami G. de Kuegelgen; l'adversaire, un dilettante banal, a eu le dessous⁸⁰⁸. »

Après la mort de Friedrich, en 1840, Carus mentionne encore une fois, dans un article nécrologique, l'*Autel de Tetschen*, ainsi que le *Moine au bord de la mer*⁸⁰⁹ et l'*Abbaye dans la forêt de chênes*⁸¹⁰. Il dit de ces tableaux : « Ils sont uniques dans leur genre, par leur beauté étrange et la profondeur de la pensée qui les anime⁸¹¹. »

Le tableau fut placé dans la chapelle du château de Tetschen⁸¹², et y resta plus d'un siècle⁸¹³. Il se trouve aujourd'hui, dans son cadre original, au Musée de Peinture de Dresde, tout près de l'emplacement où il fut exposé pour la première fois en 1808. Comme jadis, les visiteurs se recueillaient silencieusement devant lui.

Dix ans auparavant, L. Tieck avait eu la même vision d'une croix, placée dans un paysage, mais éclairée cette fois par la lune. « Au sommet d'une colline, je vis resplendir du lointain un crucifix, autour duquel s'étaient écartés les nuages; les rayons de la lune venaient baigner et caresser l'emblème sacré⁸¹⁴. »

La *Croix dans la montagne*⁸¹⁵, magnifique dessin à la sépia, a servi de projet à l'*Autel de Tetschen*. Les sapins paraissent légèrement différents de ceux du tableau, et seul le sommet de la montagne est visible. Mais le dessin n'est en rien inférieur au tableau; c'est l'une des dernières sépias vraiment fouillées de l'artiste, qui devait s'orienter, cette même année, vers la peinture à l'huile. La jeune comtesse Thun eut l'occasion de voir le dessin terminé, à Dresde, et ce fut là le point de départ pour la commande du tableau d'autel⁸¹⁶.

Le *Crucifix parmi les sapins*⁸¹⁷ est une œuvre très frappante. Le Sauveur sur la croix apparaît au milieu du tableau, entre des blocs de rochers. Des branches mortes l'entourent. Une source jaillit au pied de la croix, formant une petite mare au premier plan. À gauche et à droite, derrière la croix, s'élèvent des sapins majestueux, couronnés de brume légère et évoquant une vision de cathédrale gothique. Le crucifix, les sapins et la cathédrale gothique forment un accord d'une prenante solennité.

La *Croix dans la forêt*⁸¹⁸ est une variante du tableau précédent. Les blocs de pierre amoncelés à droite et à gauche, au premier plan, conduisent à la croix qui s'élève au deuxième plan. A la place du Christ, elle supporte une auréole. Ici aussi, une source jaillit entre les pierres, pour former cette fois un gai ruisseau forestier. Derrière la croix se dressent des sapins habillés de vert sombre; au-dessus d'eux, dans le milieu du tableau, une croix symbolique, lumineuse et rayonnante, resplendit vers le ciel.

Au sein de la forêt, qui est bien la plus belle cathédrale, et où chacun se sent pénétré de recueillement, Friedrich a voulu élever un autel à la gloire du Tout-Puissant. Rempli de muette dévotion, le voyageur plie le genou, il ressent mieux la présence divine, et il emporte avec lui un peu de la sainteté de ce lieu, qui lui est apparu comme un havre au milieu de l'agitation du siècle.

La *Croix dans la neige*⁸¹⁹ nous présente un paysage d'hiver riche d'une originale beauté. Une neige épaisse recouvre le sol. Entre de magnifiques sapins couverts de neige se dresse la croix supportant le Christ. En avant de la croix, un vieillard assis à terre s'adosse à un rocher et élève ses mains jointes pour la prière vers le Crucifié. A quelque distance du vieillard, on voit ses béquilles dans la neige. A l'arrière-plan, à gauche, une église gothique surgit du brouillard.

Malgré le froid rigoureux, le paralytique s'est rendu en pèlerinage à l'image miraculeuse de la forêt, pour demander la délivrance de ses maux. Mais les fatigues de la route l'ont épuisé, et il se traîne vers la croix dans un dernier sursaut. Les béquilles ont échappé à ses mains tremblantes, qu'il vient d'élever pour la prière. Ses supplications seront entendues, et il va être bientôt délivré de toutes les souffrances terrestres. La vision de la cathédrale va se dissiper, et des flocons de neige tomberont doucement...

Cette œuvre, d'une poésie peu commune, fut exposée à Weimar en 1812. On la décrivit en ces termes : « Un reflet rougeoyant, précurseur d'un froid rigoureux, flotte dans l'air saturé de brume. Du brouillard on voit émerger le faite, à peine visible, d'une grande cathédrale gothique. Les premiers plans couverts de neige comportent comme sujet principal un bosquet de jeunes sapins; entre les arbres se dresse un crucifix, vers lequel un pauvre vieillard dans la neige, adossé à un pan de rocher, élève ses mains pour la prière. Ses béquilles lui ont échappé et il semble être dans une profonde détresse⁸²⁰. » L'œuvre figura en 1814 à l'exposition de peinture de Leipzig, et on la jugea « incomparable, d'une grande profondeur, et riche de sens⁸²¹ ».

Friedrich ne place pas toujours l'emblème sacré dans un cadre de sapins. Dans la *Croix sur le Riesengebirge*⁸²² (PLANCHE 14), il l'établit au plus haut sommet de la montagne. D'un point de vue dominant, nous contemplons au-dessous de nous les crêtes mon-



Croix sur le Riesengebirge.

tagneuses qui émergent seules de l'océan des brumes matinales. Au premier plan, à droite, la croix est dressée sur le plus haut sommet. Une femme vêtue de clair a saisi d'une main le fût de la croix. De l'autre main, elle attire jusqu'à soi un homme, qui doit admirer, lui aussi, le spectacle sublime de la nature. Le soleil va se lever; déjà, à l'horizon, le ciel se colore d'une teinte jaune, qui passe, vers le haut, au bleu le plus limpide. Les brumes grises du premier plan se teintent, vers le fond, de rose tendre. L'ensemble est d'une beauté prenante et frappera plus particulièrement ceux qui ont assisté au lever du soleil dans la montagne, lorsque les voiles de la nuit enveloppent encore les vallées. Friedrich puisa l'inspiration de ce tableau lors d'un voyage qu'il fit en 1810 dans le massif du Riesengebirge, avec son ami Kersting⁸²³. Les deux petits personnages du tableau sont, du reste, de la main de Kersting⁸²⁴.

L'œuvre fut achevée à temps pour pouvoir encore figurer au printemps de 1811 à l'exposition de Dresde, mais peu avant la clôture de celle-ci⁸²⁵. Toute la ville défila devant le tableau, qui suscita une émotion générale. Il faut attribuer au trouble de l'époque le fait qu'on crut voir une allusion politique dans cette œuvre. On donna un sens caché à la croix, qui devait figurer l'emblème de la lutte pour la libération. Nous pouvons lire dans une critique de l'époque : « L'allusion symbolique est évidente, même pour le spectateur le plus borné. Mais l'artiste avisé n'ignore pas qu'un tel symbolisme ne peut avoir de valeur durable que si l'œuvre en soi satisfait, en outre, à toutes les exigences de l'art⁸²⁶. »

Ce tableau fut ensuite exposé au début de 1812 à Weimar⁸²⁷; à l'automne, Friedrich l'envoya au Salon de l'Académie de Berlin. Le 25 septembre, lors du vernissage, le roi de Prusse, Frédéric Guillaume III⁸²⁸, prononça ces paroles, alors qu'il faisait halte devant le tableau de Friedrich : « Voilà un beau tableau; dans mon voyage à Toeplitz, je m'étais levé de bon matin, et je comptais admirer le beau paysage; les crêtes des collines émergeaient de la bruine et produisaient exactement l'effet de la surface de la mer; mon projet fut donc déjoué; celui qui n'a pas vu ce spectacle dans la nature ne peut imaginer qu'il soit vrai. » Ces mots sont notés dans le journal du sculpteur et dessinateur Gottfried Schadow, qui servit de guide au roi à travers l'exposition et qui, du reste, ne semble pas avoir nourri une sympathie particulière à l'égard de l'art de Friedrich⁸²⁹. Schadow ajoute : « Tous les artistes étaient d'avis que Friedrich avait fait là une œuvre d'imagination. » Donc ce tableau suscita un vif intérêt à Berlin⁸³⁰. Nous en retrouvons encore une mention indirecte dans une lettre adressée le 23 octobre 1812 par Achim de Arnim à Clemens Brentano, au sujet de l'Exposition de Berlin : « Friedrich se montre cette fois d'une plus grande diversité; mais, d'après ce que j'ai encore vu de lui à Dresde, j'ai bien nettement l'impres-

sion que tout ce qu'il y a d'étrange en lui n'est pas de l'afféterie, et découle décidément de sa formation ⁸³¹. »

Il est curieux de comparer ce jugement du roi Frédéric Guillaume III (qui, du reste, acheta le tableau ⁸³²) à celui d'un honnête marin, appréciant *Un bord de mer au clair de lune* ⁸³³ de Friedrich. L'un et l'autre sont un témoignage en faveur de la fidélité avec laquelle l'artiste représentait la nature.

Le tableau séjourna d'abord au Palais de Bellevue à Berlin ⁸³⁴ et parvint ensuite au château royal de Wiesbaden ⁸³⁵. Aujourd'hui, il fait l'ornement d'un panneau du château impérial de Berlin, en compagnie du *Moine au bord de la mer* ⁸³⁶, de l'*Abbaye dans la forêt de chênes* ⁸³⁷ et de la *Terrasse d'un jardin* ⁸³⁸.

Le dernier de cette série est un tableau intitulé *Croix au bord de la Baltique* ⁸³⁹. Sur un rocher, au pied duquel s'étend la mer vespérale, s'élève une croix de bois, lisse et sans ornement. Devant la croix, parmi les pierres du rivage une ancre est fixée par un cordage fortement tendu. Le bateau qu'elle retient n'est pas visible. Le crépuscule descend sur la vaste étendue de la mer, et la lune se lève parmi les voiles légers des nuages. Au loin, sur la mer, un bateau cingle vers le rivage, toutes voiles déployées, pour atteindre un port sûr avant la tombée de la nuit. L'espérance humaine fortement ancrée au pied de la croix est un symbole chargé de poésie et du plus pur romantisme : celui qui a placé la nacelle de sa vie sous la protection de la croix ne fera pas naufrage, malgré les fureurs de la tempête.

Ce tableau fut exposé au Musée de Bâle en 1931 ⁸⁴⁰ et parvint en 1936 au Musée Wallraf-Richartz de Cologne ⁸⁴¹.

Friedrich a érigé une croix, symbole de sa foi, dans les plus beaux sites de la nature, qu'il a aimée par-dessus tout. Au sommet des montagnes, parmi les sapins des forêts, sur les rivages de la mer, c'est toujours l'emblème du christianisme qui détenait, pour l'artiste, une part de l'éclat de la révélation.



A. - Deux hommes contemplant la lune.



B. - Lumière du matin.

PERSONNAGES VUS DE DOS

Une particularité est à remarquer dans l'œuvre de Friedrich : le fait que les personnages y sont presque toujours vus de dos, se tournant du côté opposé au spectateur du tableau. Leur figuration ne se réduit d'ailleurs pas à l'insignifiance de simples accessoires, mais ce n'est cependant pas sur eux que se concentre obligatoirement l'intérêt; ils ne servent qu'à amorcer l'attention, à diriger le regard dans la direction voulue, sans nous détourner de l'essentiel. Friedrich nous montre toujours des êtres humains perdus dans la contemplation du spectacle naturel qu'il nous offre, et il serait illogique qu'ils en détournassent eux-mêmes leurs yeux. Les sites qu'il a choisis pour nous dans la nature attirent le spectateur avec une puissance magique et on ne peut s'empêcher de les regarder en toute admiration. Les visages de ses personnages ne pourraient d'ailleurs nous donner qu'un reflet de la nature, qui s'étend devant nous et dont nous devons sentir la grandeur sans intermédiaire.

C'est à l'intérieur d'une forêt que nous conduit le célèbre tableau intitulé *Deux hommes contemplant la lune*⁸⁴² (PLANCHE 15, A). Au premier plan, un étroit sentier monte légèrement. A droite est un bloc de rochers, derrière lequel se dresse un vieil arbre rabougri, dépouillé de ses feuilles. Près de là, sur le chemin, se trouvent deux hommes qui regardent la lune. A leur gauche, et à leur droite à l'arrière-plan, on voit des sapins. L'un des hommes s'appuie sur un bâton; l'autre a posé amicalement son bras sur l'épaule de son compagnon. L'ambiance est tout à fait celle des clairs de lune romantiques⁸⁴³; elle rappelle L. Tieck, dans sa « Nuit enchantée, brillante de lune, qui tient l'esprit en suspens ». De l'avis de Dahl⁸⁴⁴, les deux personnages, jouant ici le rôle de spectateurs imaginaires⁸⁴⁵, seraient Bommer⁸⁴⁶, beau-frère et élève de Friedrich, et Heinrich⁸⁴⁷, élève préféré de Friedrich.

La clarté des couleurs, dans ce tableau nocturne, est stupéfiante. Le paysage, et surtout le vieil arbre, ont d'ailleurs beaucoup d'analogie avec ceux de la *Forêt en fin d'automne*⁸⁴⁸ du même artiste.

Le 19 avril 1820, le peintre Cornelius, accompagné de Foerster, étant venu rendre visite à Friedrich, celui-ci lui montra le tableau; et Foerster écrit à ce sujet : « Deux jeunes hommes, enveloppés de manteaux et se tenant enlacés, regardent avec en-

thousiasme le paysage baigné de clair de lune. « Il font de la démagogie », dit ironiquement Friedrich en guise d'explication⁸⁴⁹. » Ce tableau, qui faisait partie en 1840 de la succession de l'artiste, fut acquis à l'époque par le Musée de Peinture de Dresde, où il se trouve encore aujourd'hui⁸⁵⁰.

Il existe, en un dessin à la plume, *Cinq études d'après modèle*⁸⁵¹, en vue des deux silhouettes d'homme du tableau.

L'œuvre intitulée *Homme et femme contemplant la lune*⁸⁵² est une variante du précédent tableau. Les différences sont peu importantes et se localisent dans le premier plan, où les pierres sont groupées d'une façon un peu différente. Il s'agit cette fois d'un homme et d'une femme cherchant à percer le mystère de la nuit lunaire et l'on peut éventuellement reconnaître, dans les deux silhouettes, celles de Friedrich et de sa jeune femme, qu'il avait épousée en 1818. Le tableau, qui avait figuré dans une exposition à Berlin en 1932⁸⁵³, était passé ensuite dans une collection privée en Suisse; il a été acquis en 1937 par le Musée National de Berlin⁸⁵⁴.

Nous ne connaissons que deux tableaux de Friedrich où les personnages sont représentés à plus grande échelle. Le premier est le petit tableau intitulé *Lumière du matin*⁸⁵⁵ (PLANCHE 13, B). Au premier plan, sur un étroit chemin qui passe à travers champs, une jeune femme élancée s'avance, les bras écartés, vers le soleil levant. A l'arrière-plan s'élèvent plusieurs collines; derrière la plus haute, le soleil se lève, sans que nous le voyons d'ailleurs, car il est caché par la femme. La lumière du soleil se réfracte autour du personnage resté dans l'ombre et l'auréole. Toute l'œuvre est comme une victoire de la lumière, d'une extraordinaire intensité d'expression. Le tableau était en possession de la famille de Friedrich à Greifswald⁸⁵⁶; il figura à l'Exposition Centennale de Berlin en 1906⁸⁵⁷ et devint ensuite la propriété du Musée d'Essen.

La deuxième œuvre de Friedrich avec personnage à grande échelle est sa célèbre *Femme à la fenêtre*⁸⁵⁸. A la fenêtre ouverte d'une pièce étroite et sombre s'appuie une silhouette de femme vue de dos. Elle regarde dans le lointain, vers un fleuve qui coule en contre-bas et vers les arbres de la rive opposée. Un bateau passe, dont le mât seul est visible. Dans le ciel bleu pâle voguent de petits nuages blancs. Le tableau représente la jeune femme de Friedrich peinte dans son atelier. Sur la tablette de la fenêtre sont posées, oubliées semble-t-il, deux bouteilles appartenant à l'attirail de peintre. Dans ce tableau, qui a été appelé, non sans raison, *l'Allégorie de l'oiseau en cage*⁸⁵⁹, Friedrich nous révèle l'état d'âme de la femme par son attitude; la nostalgie des lointains imprègne le tableau. Pour la première fois nous apparaît ici tout le talent que Friedrich aurait eu comme peintre d'intimité, mais qu'il n'utilisa pas⁸⁶⁰.

Le même motif, mais sans personnage, se retrouve dans le

tableau intitulé *En regardant par la fenêtre*⁸⁶¹. Les deux battants de la fenêtre sont ouverts et, cette fois, nous voyons le fleuve avec ses bateaux. Sur l'autre rive, caché derrière les arbres, est un petit village, au delà duquel on découvre le paysage. A la muraille, à gauche de la fenêtre, sont pendus des ciseaux; au-dessus, à gauche, on voit encore les cadres de deux petits tableaux, au-dessus l'un de l'autre.

On trouve une variante de ce thème dans la sépia *En regardant par la fenêtre de l'atelier du peintre*⁸⁶². Placé obliquement par rapport à la fenêtre, le spectateur invisible regarde vers le fleuve qui est animé par le passage des bateaux et que franchit un pont. Au mur de droite, près de la fenêtre, sont pendus une clef et, à peine visibles, un miroir et un petit tableau. En comparant les deux œuvres et si l'on en juge par les objets suspendus, il semble s'agir cette fois de la fenêtre de gauche de la même pièce.

A ce groupe, au sens large du terme, appartient un charmant petit tableau, la *Femme au bougeoir*⁸⁶³. Un couloir, qui est dans l'ombre, aboutit à une fenêtre s'ouvrant sur la nuit. A droite, dans un cadre de porte éclairée, se tient une silhouette de femme, tenant un bougeoir dans la main droite. C'est certainement la femme de Friedrich, vaquant à ses occupations dans son intérieur.

En corrélation avec ce tableau, il existe un dessin représentant une *Femme au bougeoir avec un enfant*⁸⁶⁴. Un personnage féminin, tourné vers la droite, tient un bougeoir dans la main; en arrière se tient une petite fille dans laquelle nous croyons pouvoir reconnaître la fille de Friedrich, Agnès⁸⁶⁵, qui avait alors deux ans.

On peut ranger parmi les plus charmantes silhouettes de ce grand peintre de paysages le tableau intitulé *Soir*⁸⁶⁶ qui, malheureusement, fut brûlé à Munich en 1931. A la fenêtre d'un pavillon de jardin, en pierres grossières, sont deux fillettes affectueusement enlacées, regardant au dehors le paysage nocturne. Une vigne vierge encadre la fenêtre et, à travers son feuillage, on aperçoit le croissant de la lune en son premier quartier. Toute la composition du tableau a beaucoup d'analogie avec la *Femme à la fenêtre*⁸⁶⁷ et l'on en a déduit qu'ils dataient de la même époque⁸⁶⁸. Comme il existe également une *Feuille d'études*⁸⁶⁹, dessinée en 1825, sur laquelle — outre le père et la mère qui figurent sur le tableau intitulé *Entrée d'un cimetière*⁸⁷⁰ — on voit aussi les deux fillettes à la fenêtre, et que ce tableau a été décrit en 1825⁸⁷¹, nous sommes en mesure de préciser que le *Soir* fut peint la même année; cette conclusion concorderait d'ailleurs avec notre hypothèse, d'après laquelle les deux fillettes seraient les filles de Friedrich : Emma⁸⁷² et Agnès⁸⁷³, alors âgées de six et de deux ans. Tout concourt d'ailleurs à transformer pour nous cette hypothèse en certitude : la tendresse avec laquelle le tableau fut

peint et le fait que cette œuvre, datant de la maturité de Friedrich, fut conservée pendant plus de cent ans dans sa famille, comme souvenir de l'artiste⁸⁷⁴. Le tableau fut mis en 1927 dans le commerce à Berlin⁸⁷⁵; mais il devait, quelques années plus tard, être la proie des flammes.

Le *Pont Auguste II à Dresde*⁸⁷⁶ subit le même sort. C'est le soir. Les dernières lumières du jour jettent leur lueur sur des bandes de nuages. Au premier plan, sur une terrasse dont le sol uni est en dalles de pierre, deux hommes, vus de dos, s'appuient à une balustrade de fer; ils regardent vers le fleuve et vers le grand pont qui en réunit les deux rives. L'eau, éclairée par la lueur des nuages, vient se briser en écumant contre les piliers du pont. Au loin, des collines s'élèvent dans une légère vapeur. Le premier plan est dans l'ombre.

Le pont Auguste était le plus vieux pont de Dresde (la construction en avait été commencée en 1119⁸⁷⁷). En 1813, on le fit sauter; c'est seulement après sa reconstruction que Friedrich en a fixé l'image sur la toile.

En 1931 a été également brûlé le tableau appelé *Devant les murs du couvent à Pirna*⁸⁷⁸. Au premier plan, contre un petit mur bas en pierres, derrière lequel poussent des buissons, se tient un homme vu de dos. Immédiatement derrière ce premier plan s'élève un haut mur, au-dessus duquel, à gauche, apparaissent le toit et le clocher d'une église. Des oiseaux tournoient dans l'air du soir. Il est mystérieux, ce mur qui sépare deux mondes; il entoure le couvent des Dominicains à Pirna, petite ville des environs de Dresde. L'homme debout, appuyant ses mains sur les pierres, est plongé dans un rêve. Peut-être regrette-t-il que sa vie ne se soit pas écoulée derrière les murs protecteurs du couvent, loin de toutes les joies du monde et de ses amères souffrances. Peut-être écoute-t-il le chant du soir des moines, qui lui arrive par une fenêtre ouverte. Peut-être aussi adresse-t-il une courte prière à la petite Madone portant l'Enfant Jésus, qui trône dans une niche au mur du couvent et qui lui adresse un sourire bienveillant. Le tableau est d'une incroyable puissance de sentiment; il doit dater des dernières années de l'œuvre de Friedrich; sa perte est vraiment irréparable.

Le dernier tableau de cette série est la *Lumière du nord*⁸⁷⁹. Le premier plan, inachevé, représente des blocs de rochers; entre ceux-ci passe un étroit sentier allant vers un bois feuillu, derrière lequel s'élèvent des montagnes. Sur le chemin sont deux silhouettes d'hommes, enveloppés de manteaux; ils regardent vers le ciel, fascinés par la lumière du nord qui l'éclaire d'un embrasement rouge. Ce tableau inachevé est une œuvre d'imagination et doit avoir été peint à l'époque des guerres de libération. Le ciel, dans sa lueur d'incendie, reflète l'image d'un monde où sévit la guerre. Au voisinage des montagnes, la lumière perd d'ailleurs son reflet sanglant et devient d'une pâleur blanche.

Cette œuvre fut exposée en 1834 à Königsberg⁸⁸⁰ et resta en la possession des petits-enfants de Friedrich à Hanovre⁸⁸¹ jusqu'en 1927, date de son entrée au Musée National de Berlin⁸⁸².

Ce tableau clôt la série étudiée ici.

Ces personnages vus de dos, placés devant le mystère de la nature et regardant vers le paysage évoqué, nous comprenons maintenant qu'ils ne sont autres que nous-mêmes, en communion avec l'univers.

CONCLUSION

Le paysage, chez Friedrich, est riche de révélation. Son œuvre est, pour nous, plus qu'une somme de tableaux; car l'artiste lui-même survit dans son œuvre, exemple impérissable de lutte intérieure et d'humaine victoire. Il a su découvrir les racines profondes, par lesquelles l'homme s'unit à la nature universelle et en tirer, avec un sens élevé de l'art, l'essence même de ses paysages. Nous ne connaissons rien, dans son genre, qui puisse lui être comparé.

Friedrich est un cas isolé dans le romantisme allemand et n'a jamais eu de continuateurs, à proprement parler. Ses tendances se retrouvent, il est vrai, avec d'assez étroites analogies, dans les travaux de Carus⁸⁸³, d'Oehme⁸⁸⁴ et de Dahl⁸⁸⁵. Mais, comme Friedrich n'exerçait aucune pression sur ses élèves, les laissant se développer librement, ceux-ci s'engagèrent sur des voies personnelles, dans des directions diverses. On notera ces mots de Friedrich, qui précisent son attitude vis-à-vis de ses élèves : « Ne faut-il pas être excessivement borné et présomptueux pour s'imaginer que l'on peut imposer et inculquer ses opinions et son point de vue à des jeunes gens, et que l'on est autorisé à le faire? N'est-ce pas véritablement bestial et stupide et tyrannique, de contre-carrer et d'interdire chez les autres tout ce qui ne correspond pas exactement à notre point de vue? Qu'on laisse donc chacun s'exprimer à sa façon et selon son caractère, en apportant à l'élève des conseils et non des ordres; car chacun ne sait, ne peut et ne doit chanter qu'avec son bec et suivant son goût, tels qu'il les a reçus du bon Dieu. L'enseignement que l'on prétend imposer à l'élève ne peut qu'entraver ses progrès intellectuels, gêner son développement et compromettre sa personnalité. Si l'enseignement donné à l'élève est accepté à contre-cœur, il peut tout au plus lui éviter de lourdes fautes, mais il risque fort, par une intervention inopportune, d'étouffer le véritable génie, encore assoupi⁸⁸⁶. »

Friedrich resta donc sans continuateurs; aucune école ne paracheva son œuvre, car il ne devait pas obtenir, finalement, la

chaire d'enseignement qu'il avait tant espérée. Aucun de ceux qui vinrent après lui n'a su retrouver cette pureté, cette profondeur, avec lesquelles s'exprime, dans les tableaux de Friedrich, l'âme du romantisme.

Friedrich avait accédé à cette âme du romantisme selon sa voie personnelle, sans aucun recours aux problèmes de la couleur dans le jeu des valeurs lumineuses. Mais à l'époque de Friedrich et dans la période suivante, la peinture française devait précisément s'attacher à ces problèmes, et partant de France, l'intérêt devait s'en propager dans le monde entier; dans ces conditions, le rayonnement de Friedrich au delà des frontières de sa patrie n'était pas possible. Sa personnalité âpre et nordique a prévalu jusqu'ici. Auprès des couleurs flamboyantes et de la pâte généreuse des grands artistes français du dix-neuvième siècle, sa peinture doit paraître pauvre et froide. A plus forte raison, si l'on évoque les grands maîtres du seizième siècle italien, du dix-septième siècle flamand et espagnol, du dix-huitième et du dix-neuvième siècle français, on découvre qu'un espace infini sépare Friedrich de ces génies de l'art. Il n'a rien reçu de cette joie de vivre, de cette joie de peindre, que connurent ceux à qui la fortune a souri. Friedrich dut mener une lutte âpre, dans un milieu de petite bourgeoisie étriquée, pour l'expression de sa personnalité. A lui seul, le cadre sculpté de son unique tableau d'autel (voir la description plus haut⁸⁸⁷) révèle l'influence dangereuse d'un entourage médiocre.

Parfois, au delà de l'hésitation l'on pressent dans ses œuvres des velléités de mesquinerie, notamment dans certaines touches de couleur ou de lumière, lorsque par exemple il indique d'un pointillé hésitant la clarté répandue sur la surface de la mer. Mais ne faut-il pas admirer d'autant plus l'authentique et saisissante grandeur qu'il sut insuffler à ses créations, malgré la modestie des moyens et les imperfections évidentes? Car dans le cas de Friedrich, nous avons vu qu'un jugement basé sur la seule appréciation de la technique et de la touche risquerait d'être arbitraire et unilatéral.

Ne vaudrait-il pas mieux attendre et espérer qu'une juste et large consécration vienne le placer au rang des plus grands?

C'est de nos jours seulement que la peinture contemporaine, en Allemagne, semble s'inspirer très largement de l'œuvre de Friedrich. Ce tardif rayonnement, en relations avec un regain d'intérêt pour Friedrich, n'est sans doute encore qu'à l'aurore de son développement. Mais à vouloir imaginer ce que sera plus tard l'action et l'influence de Friedrich, dont il est encore impossible de mesurer l'ampleur, on ne ferait que troubler l'image qu'on a de lui.

Plus que jamais, Friedrich nous apparaît comme un bloc erratique, émergeant, solitaire et mystérieux, au-dessus de la plaine. Des générations passent devant lui, indifférentes; mais un jour

les hommes comprennent de nouveau son secret. Et peut-être Friedrich se peignait-il lui-même, inlassablement, inconsciemment, dans ces blocs dressés des tombeaux de géants, tel que nous croyons le reconnaître dans son *Arbre solitaire*.

Du début à la fin de sa vie, Friedrich s'est consumé dans l'effort vers l'inaccessible. Mais le sacrifice n'a pas été vain. Et ces paroles prophétiques⁸⁸⁸, qu'écrivait Ramdohr, en 1809, en conclusion à sa critique du *Tableau d'autel* de Friedrich⁸⁸⁹, se sont remarquablement vérifiées : « Si M. Friedrich se sent de taille à cheminer vers l'immortalité, par la voie qu'il a choisie et que j'ai désapprouvée, je serai convaincu de son génie et de son indépendance, et ma critique ne risque pas de l'égarer. Mes paroles seront oubliées, tandis que son œuvre vivra. »

NOTES

1. LOUIS RÉAU, « L'Exposition Centennale allemande à Berlin », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1906, p. 436.
2. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 82.
3. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN (1717-1768), 1764 : *Histoire de l'art de l'antiquité*.
4. JOHANN CRISTIAN KLENGEL (5 avril 1731 - 19 décembre 1824).
5. JOHANN HEINRICH MENKEN (19 juillet 1766 - 1^{er} janvier 1839).
6. FRIEDRICH RAUSCHER (2 janvier 1754 - 12 avril 1808).
7. FERDINAND KOBELL (7 juin 1740 - 1^{er} février 1799).
8. JAKOB PHILIPP HACKERT (15 septembre 1737 - 28 avril 1807).
9. PHILIPP OTTO RUNGE (23 juillet 1777 - 2 décembre 1810).
10. JOSEPH ANTON KOCH (27 juillet 1768 - 12 janvier 1839).
11. WILHELM KOBELL (6 avril 1766 - 15 juillet 1855).
12. FRIEDRICH OVERBECK (3 juillet 1789 - 12 novembre 1869).
13. FERDINAND DE OLIVIER (1^{er} avril 1785 - 11 février 1844).
14. CARL PHILIPP FOHR (26 novembre 1793 - 29 juin 1818).
15. JULIUS SCHNORR DE CAROLSFELD (26 mars 1794 - 24 mai 1872).
16. PETER CORNELIUS (23 septembre 1783 - 6 mars 1867).
17. FRIEDRICH, BARON DE HARDENBERG, dit NOVALIS (2 mai 1772 - 23 mars 1801).
18. Greifswald appartenait alors à la Suède, de même que la Nouvelle Poméranie Antérieure et l'île de Ruegen.
19. DR A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1837, tome I, p. 81, indique à tort Caspar *Daniel* Friedrich.
20. Le père écrivit de sa main dans la Bible familiale : « L'an 1774, le 5 septembre, lundi matin à 3 h. 30, mon fils Caspar David est venu au monde. » L'année de naissance de 1785 indiquée par F. Reber dans *Geschichte der Neueren deutschen Kunst*, Stuttgart, 1876, p. 273, est fausse.
21. Né le 28 août 1730 à Neubrandenburg; mort le 6 novembre 1809.
22. Cette maison a été détruite par l'incendie en 1901 et remplacée par une construction neuve.
23. W. DE KUGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 113.
24. Portrait de l'artiste par lui-même. Relevé à la craie. 1800. Larg. 0 m. 276; haut. 0 m. 42. Copenhague, Cabinet des Estampes. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 13 (reproduction n° 7).
25. JOHAN LUDWIG GEBHARD LUND, peintre d'histoire danois (16 octobre 1777 - 2 mars 1867).
26. Lettre au professeur Schulz, à Dresde, du 8 février 1809. Reproduite dans : C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939, p. 11.
27. Le 14 janvier 1763.

28. Baptisée le 1^{er} juin 1747 à Neubrandenburg; décédée le 7 mars 1781 à Greifswald.

29. Portrait du père au bonnet de fourrure. Craie. 1798. Larg. 0 m. 48; haut. 0 m. 235. Greifswald, propriété privée. Reproduit dans K. K. Eberlein, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 12. — Le père lisant la Bible. Craie. 1801-1802. Larg. 0 m. 303; haut. 0 m. 343. Mannheim, Musée municipal. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 6.

30. Portrait de la mère Heiden. Craie. 1798. Larg. 0 m. 17; haut. 0 m. 215. Stettin, Musée municipal. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 5. — Portrait de la mère Heiden. Craie. 1801-1802. Larg. 0 m. 312; haut. 0 m. 358. Mannheim, Musée municipal. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 7.

31. Né le 27 mars 1772 à Greifswald; décédé le 18 avril 1772 à Greifswald.

32. Née le 7 juin 1780 à Greifswald; décédée le 18 février 1782 à Greifswald. D'après l'inscription au registre paroissial, elle mourut de la variole.

33. Née le 19 juillet 1766 à Greifswald; décédée le 22 décembre 1808 à Breesen.

34. Le 7 septembre 1791.

35. Craie. Vers 1798. Larg. 0 m. 17; haut. 0 m. 21. Greifswald, propriété privée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 10.

36. Née le 5 avril 1768 à Greifswald; décédée le 27 mai 1791 à Greifswald.

37. Né le 10 mars 1770 à Greifswald; décédé le 23 juin 1838 à Greifswald.

38. Né le 18 mai 1773 à Greifswald; décédé le 25 août 1844 à Neubrandenburg.

39. CARL GUSTAV CARUS, 1789-1869. Médecin à la cour royale de Saxe, peintre, naturaliste, écrivain, ami de Goethe.

40. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 259.

41. Né le 8 octobre 1773 à Greifswald; décédé le 8 décembre 1787 à Greifswald.

42. Dans la Bible de la famille, le père, Adolph Gottlieb Friderich, a consigné : « L'an 1773, le 8 octobre, à 2 heures, mon fils Johann Christoffer est venu au monde, un dimanche. Il s'est noyé en 1787, le 8 décembre. »

43. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 203. — Le COMTE ATHANASE RACZYNSKI, *Histoire de l'Art moderne en Allemagne*. 3 vol., Paris, 1836. Tome III, p. 203. — H. RIEGEL, *Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts*. Hanovre, 1876. P. 239. — Dr A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1857. Tome I, p. 81.

44. Né le 19 janvier 1777 à Greifswald; décédé le 28 février 1844 à Greifswald.

45. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 262.

46. Né le 22 février 1779 à Greifswald; décédé le 8 mai 1843 à Greifswald.

47. Paris, Lyon.

48. Portrait de son frère Christian. Craie. Vers 1798. Larg. 0 m. 175; haut. 0 m. 23. Greifswald. Propriété privée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 8.

49. JOHANN GOTTFRIED QUISTORP, né le 16 avril 1755 à Rostock; décédé le 1^{er} mars 1835 à Greifswald.

50. LUDWIG GOTTHARD KOSEGARTEN. Né le 1^{er} février 1758; décédé le 26 octobre 1818. Professeur de théologie et pasteur à Greifswald depuis 1808.

51. ANTON GRAFF (18 novembre 1736, Winterthur - 22 juin 1813, Dresde).

52. PHILIPP OTTO RUNGE (23 juillet 1777, Wolgast - 2 décembre 1810,

Hambourg). Sur Runge, voir : A. AUBERT, *Runge und die Romantik*. Berlin, 1909.

53. Sur Quistorp, voir : M. KLAR, *Johann Gottfried Quistorp und die Kunst in Greifswald*. Greifswald, 1911. Thèse.

54. FRIEDRICH AUGUST DE KLINKOWSTROEM (31 août 1778, Steinhagen, près Stralsund - 4 avril 1835, Vienne).

55. GOTTLIEB GIESE (17 novembre 1787, Greifswald - 30 mars 1838, Greifswald).

56. G. BOCK, *Die Bedeutung der Insel Ruegen für die deutsche Landschaftsmalerei*. Greifswald, 1927. Thèse.

57. J. F. ZOELLNER, *Reisebeschreibungen von Ruegen*. Sans date. L'époque probable est la fin du dix-huitième siècle.

58. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 209.

59. Voyages en Suisse, en Autriche, en France et en Italie.

60. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 203.

61. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 10.

62. C. HINTZE, *Kopenhagen und die deutsche Malerei um 1800*. Wuerzburg, 1937.

63. JENS JUEL (12 mai 1745, Balslev - 27 décembre 1802, Copenhague).

64. F. G. KLOPSTOCK, poète allemand (2 juillet 1724, Quedlinbourg - 14 mars 1803, Hambourg).

65. En 1770.

66. GEORG FRIEDRICH KERSTING (31 octobre 1783, Guestrow - 1^{er} juillet 1847, Meissen).

67. ASMUS CARSTENS (10 mai 1754, Saint-Juergen - 25 mai 1798, Rome).

68. BERTEL THORVALDSEN (13 novembre 1768, Copenhague - 24 mars 1844, Copenhague).

69. JOHANN CHRISTIAN CLAUSEN DAHL, paysagiste norvégien (24 février 1788, Bergen - 14 octobre 1857, Dresde). Sur Dahl, voir : A. AUBERT, *J. C. Dahl*. Oslo, 1920..

70. CHRISTIAN AUGUST LORENZEN, peintre danois (10 août 1749, Alsen - 8 mai 1828, Copenhague). Certains ouvrages (K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*, Bielefeld et Leipzig, 1939, p. 64) mentionnent le peintre Pauelsen comme professeur de Friedrich, ce qui est une erreur; en effet, Pauelsen est décédé le 20 février 1790 à Copenhague; il était donc mort depuis quatre ans lorsque Friedrich arriva à Copenhague. C'est Lorentzen qui fut le successeur de Pauelsen; il obtint en 1803, après la mort de Juel, le poste de directeur de l'Académie.

71. ABILDGAARD, peintre danois (11 septembre 1743, Copenhague - 4 juin 1809, Copenhague).

72. P. O. RUNGE, *Hinterlassene Schriften*. 2 vol., Hambourg, 1840-1841.

73. G. J. WOLF, *Deutsche Malerpoeten*. Munich, sans date, p. 32, indique à tort l'année 1817 comme étant celle de l'installation à Dresde. — Dr C. GURLITT, *Die deutsche Kunst des 19ten Jahrhunderts* (Berlin, 1900, p. 141), indique à tort l'année 1795 comme étant celle de l'installation à Dresde.

74. FRIEDRICH SCHLEGEL, écrivain allemand et chef de l'école romantique (10 mars 1772, Hanovre - 12 janvier 1829, Dresde).

75. JOHANN GOTTLIEB FICHTE, philosophe allemand (19 mai 1762, Rammenau - 27 janvier 1814, Berlin).

76. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING, philosophe allemand (27 janvier 1775, Leonberg - 20 août 1854, Ragaz, Suisse).

77. BARON FRIEDRICH DE HARDENBERG, appelé NOVALIS. Poète allemand. (2 mai 1772, Oberwiesendelt - 25 mars 1801, Weissenfels).

78. ADRIAN ZINGG. (16 avril 1734, Saint-Gall - 25 mai 1816, Leipzig).

79. JOHANN CHRISTIAN KLENGEL, paysagiste (5 avril 1751, Dresde - 19 décembre 1824, Dresde).

80. JACOB SEYDELMANN, peintre et dessinateur (26 juillet 1750, Dresde - 27 mars 1829, Dresde).
81. CHRISTIAN GOTTFRIED KOERNER (2 juillet 1756, Leipzig - 13 mai 1831, Berlin).
82. JACQUES LOUIS DAVID (30 août 1748, Paris - 29 décembre 1825, Bruxelles).
83. HANOVRE. Musée Kestner. Reproduit dans : H. NASSE, *Deutsche Maler der Fruerromantik*, Munich, 1924.
84. Voir note 24.
85. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 257.
86. A. AUBERT, *Runge und die Romantik*. Berlin, 1909.
87. RUEHLE DE LILIENSTERN, *Reise mit der Arnee im Jahre 1809*. Sans date.
88. P. O. RUNGE, *Hinterlassene Schriften*. Hambourg, 1840-1841. Tome II, p. 143.
89. LUDWIG TIECK (31 mai 1773, Berlin - 23 avril 1853, Berlin).
90. P. O. RUNGE, *Hinterlassene Schriften*. Hambourg, 1840-1841. Tome II, p. 208.
91. Il s'agit du poème : « Der Abend », reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940, p. 15.
92. FRANZ RIEPENHAUSEN (1786, Goettingen - 3 janvier 1831, Rome). — JOHANNES RIEPENHAUSEN (1788, Goettingen - 11 septembre 1860, Rome).
93. FERDINAND DE OLIVIER (1^{er} avril 1783, Dessau - 11 février 1841, Munich). 1803-1809.
95. JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832).
96. *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*. Programme du Nouvel An 1806.
97. GOTTLÖB CHRISTIAN KUEHN (16 juin 1780, Dresde - 20 décembre 1828, Dresde).
98. 1806. Musée de Dresde. Reproduit dans *Kunst und Kuenstler*, 26^e année (1927-1928), p. 106. L'année 1807 est indiquée à tort dans E. SIGISMUND, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XXII, 1928, et dans les autres publications. Pour l'année effective de l'exécution, voir *Morgenblatt für gebildete Staende*, janvier 1807.
99. 1810. Propriété privée.
100. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 113.
101. GERHARD DE KUEGELGEN (6 février 1772, Bacharach - 27 mars 1829, Dresde). La vie de G. de Kuegelgen racontée par F. C. A. HASSE. Leipzig, 1824.
102. Décembre 1808 à janvier 1809.
103. Reproduit dans K. SCHAUER, *Malerei der Goethezeit*. Berlin, 1927. Reproduction n° 57. Schauer indique à tort 1810 pour l'année de l'exécution, au lieu de 1809.
104. CHRISTOPH MARTIN WIELAND, poète allemand (1733-1813).
105. JOHANN GOTTFRIED HERDER, poète allemand (1744-1803).
106. FRIEDRICH SCHILLER, poète allemand (1759-1805).
107. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 112.
108. Ce tableau a figuré en 1924 à l'exposition « Dresdener Malerei 1750-1850 » chez Paul Rusch, Dresde.
109. Bataille d'Iéna, le 14 octobre 1806.
110. P. O. RUNGE, *Hinterlassene Schriften*. Hambourg, 1840-1841. Lettre du 18 juin 1806.
111. Reproduit dans W. KURTH, *Ämtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*. Août 1915. P. 222.
112. PYL, *Kunst und Kuenstler in Greifswald* dans les « Contributions à l'étude de l'histoire et de l'archéologie poméranienues ». Stettin, 1898.
113. CHR. SCHUCHARDT, *Goethes Kunstsammlungen*. Sans date. Tome I, p. 125.
114. *Prometheus*, périodique romantique viennois de janvier 1808. *Morgenblatt für gebildete Staende*, 8 février 1808, p. 132.

115. HEINRICH DE KLEIST, poète allemand (18 octobre 1777 - 21 novembre 1811). Sur Heinrich de Kleist, voir : Dr F. SERVAES, *Heinrich von Kleist*. Leipzig, Berlin et Vienne, 1902.

116. DUC CHARLES AUGUSTE (3 septembre 1737 - 14 juin 1828).

117. Le 13 juillet 1807.

118. FERDINAND HARTMANN (14 juillet 1774, Stuttgart - 6 janvier 1842, Dresde).

119. 1808.

120. ZOLLING; *Heinrich von Kleist*. Tome III, p. 141.

121. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*. Sans date. Tome II, p. 181.

122. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*. Sans date. Tome II, p. 182.

123. Diamètre : 0 m. 06 : 0 m. 053. Greifswald. Propriété privée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 1.

124. Cette miniature est restée jusqu'à la date actuelle la propriété des héritiers du frère de Friedrich, Heinrich.

125. Du 13 septembre 1808.

126. « Maintenant je te possède doublement, dans mon cœur et dans ce cadre d'or. »

127. RUEHLE DE LILIENSTERN a relaté l'histoire de cette commande dans *Reise mit der Armee im Jahre 1809*.

128. 1807. Larg. 0 m. 931; haut. 0 m. 640. Berlin, Musée national. Reproduit dans E. SCHILLING, *Deutsche Romantiker Zeichnungen*. Fransfort-sur-le-Mein, 1933. Reproduction n° 5.

129. Peinture à l'huile. 1808. Larg. 1 m. 10; haut. 1 m. 14. Dresde, Musée national de peinture. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 3 en couleur.

130. En Bohême.

131. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908, p. 144, parle, dans une lettre du 28 décembre 1808, à son mari qui séjourne à Weimar, du tableau qu'elle vient de voir. — P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. Thieme et F. Becker (tome XII, 1916), indique à tort, pour l'exposition de l'œuvre, l'année 1807.

132. Du 24 décembre 1808.

133. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908. P. 141. Lettre de H. M. de Kuegelgen à son mari qui séjourne à Weimar.

134. Dr. A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1857. Tome I, p. 103 et Dr C. GURLITT *Die deutsche Kunst des 19ten Jahrhunderts*. Berlin, 1900, indiquent à tort Rumohr au lieu de Ramdohr. C. F. DE RUMOHR (1775-1843) était dessinateur, graveur, collectionneur; il vécut à Dresde, mais n'intervint nullement dans cette querelle de tableau.

135. Reproduit dans *Caspar David Friedrich, Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939, p. 11.

136. KAROLINE BARDUA (1781-1864).

137. Du 12 mai 1807. « An die Malerin Karoline Bardua. »

138. Peinture à l'huile. Larg. 0 m. 61; haut. 0 m. 78. Berlin, Musée National. Reproduit dans K. SCHAUER, *Malerei der Goethezeit*. Berlin, 1927. Reproduction n° 58.

139. D'après un dessin au crayon daté, il se trouvait déjà à Greifswald le 18 avril 1809. Larg. 0 m. 23; haut. 0 m. 30. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 40. Reproduction n° 30.

140. D'après un dessin au crayon daté, Friedrich se trouvait à Neubrandenburg le 2 juin 1809. Ce dessin figure sur le même feuillet que celui mentionné à la note 139.

141. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908, p. 158. Lettre de H. M. de Kuegelgen, du 22 juin 1809, qui indique : « Friedrich est revenu ici, nous lui avons rendu visite hier. »

142. Le registre paroissial indique pour le décès la date du 6 novembre

1809, la Bible familiale le 6 septembre 1809. Nous donnons la préférence à l'inscription du registre paroissial.

143. GEORG FRIEDRICH KERSTING (31 octobre 1783, Guestrow - 1^{er} juillet 1847, Meissen).

144. De 1803 à 1808.

145. Larg. 0 m. 243; haut. 0 m. 312. Reproduit dans E. SCHILLING, *Deutsche Romantiker Zeichnungen*. Francfort-sur-le-Mein, 1933. Reproduction n° 7.

146. FRÉDÉRIC GUILLAUME III (3 août 1770 - 7 juin 1840).

147. Catalogue de l'exposition d'art de l'Académie à Berlin, 1810. « Les temps troublés sont passés pour nous, pendant lesquels les tempêtes de la guerre voilaient de nuages sombres toute perspective... Le soleil s'est à nouveau levé parmi nous. »

148. Peinture à l'huile. Larg. 1 m. 70; haut. 1 m. 08. Berlin, Château. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 6 en couleur.

149. Peinture à l'huile. Larg. 1 m. 70; haut. 1 m. 09. Berlin, Château. Reproduit dans R. BENZ, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939. Reproduction n° 17.

150. Le périodique *Elegante Welt* du 26 novembre 1810 annonce l'achat des deux paysages de Friedrich par le prince héritier, avec indication du prix d'achat de 450 thaler.

151. FRÉDÉRIC GUILLAUME IV. 15 octobre 1795 - 2 janvier 1861. Monta sur le trône le 7 juin 1840.

152. CLEMENS BRENTANO, poète allemand (1778-1842).

153. ACHIM DE ARNIM, poète allemand (1781-1831).

154. L'étude « Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft » (Impression devant une marine de Friedrich) parut le 13 octobre 1810 dans le journal de Kleist, *Berliner Abendblätter*.

155. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. Thieme et F. Becker, tome XII, 1916, indique à tort le 18 mars 1810. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. Dresde, 1891, tome I, p. 329, indique à tort l'année 1840.

156. Le diplôme de membre de l'Académie pour Friedrich ne fut établi que le 18 mars 1811; il porte les signatures : Frisch, directeur, et Gentz, secrétaire.

157. LOUISE CAROLINE SOPHIE SEIDLER, peintre et femme de lettres (13 mai 1786, Iéna - 7 octobre 1866, Weimar). Sur Louise Seidler, voir : H. UHDE, *Louise Seidler*. Berlin, 1874.

158. *Berliner Abendblätter* du 19 décembre 1810.

159. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 113.

160. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 34.

161. Peinture à l'huile. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 76.

162. *Tag- und Jahrbefte* de 1808.

163. Il est intéressant d'établir une comparaison avec les relations de Goethe et de Kleist. Goethe a gêné Kleist (F. SERVÆS, *Heinrich von Kleist*. P. 100, 154, 160) et a retardé sa célébrité.

164. Peinture à l'huile. 1811. Larg. 0 m. 41; haut. 0 m. 54. Berlin. Musée National. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel, 1800-1850*. Munich, 1934. Reproduction n° 1.

165. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*. Sans date. Tome II, p. 181.

166. P. F. SCHMIDT dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. Thieme et F. Becker, tome XII, 1916, dit que l'atelier Terrassenufer 13 a été rendu célèbre par les tableaux de Kersting. Comme Friedrich ne s'est installé Terrassenufer 13 que vers 1820 et que les tableaux de Kersting furent exécutés antérieurement, il s'agit dans les œuvres en question de l'atelier occupé par Friedrich dans le faubourg de Pirna à Dresde.

167. KARL THEODOR KOERNER, poète allemand (23 septembre 1791 - 26 août 1813). En 1799, Friedrich avait déjà fait la connaissance du père et connaissait évidemment aussi les enfants.

168. Peinture à l'huile. Datée de 1811. Hambourg, Kunsthalle. Reproduit dans K. K. Eberlein, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 1. Une réplique de cette œuvre se trouve à Mannheim, Kunsthalle.

169. Père de la femme peintre Louise Seidler.

170. En 1811.

171. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer* (Correspondance de Goethe avec H. Meyer). Publiée par M. HECKER. 2 vol., Weimar, 1919. P. 308.

172. Vernissage le 23 septembre 1812.

173. Peinture à l'huile. Larg. 1 m. 70; haut. 1 m. 08. Berlin, Château. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. Munich, 1906. Reproduction n° 536.

174. La date exacte est inconnue; elle se situe certainement avant l'ouverture de l'exposition de l'Académie à Berlin le 23 septembre 1812.

175. R. STEIG, *Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart, 1894. P. 305.

176. CARL WILHELM LIEBER, paysagiste et restaurateur de tableaux (1791, Weimar - 5 octobre 1861, Weimar).

177. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*. Publiée par M. HECKER. 2 vol., Weimar, 1919. Tome II, p. 321.

178. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 0 m. 47; haut. 0 m. 68. Essen, Musée Folkwang. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. Reproduction p. 26.

179. Friedrich était sujet suédois et non danois comme l'indique à tort I. ERRERA, *Dictionnaire Répertoire des Peintres*. Paris, 1913. P. 247.

180. 15 septembre 1812.

181. BARON CHARLES DE STEIN, homme d'État (26 octobre 1757, Nassau - 29 juin 1834, Kappenberg).

182. Les ateliers de C. D. Friedrich et de Kuegelgen.

183. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908. P. 192. Note de journal à la date du 13 avril 1813.

184. Petit recueil de poèmes.

185. Dr F. OTTMANN, « Neuerwerbungen der oesterreichischen Galerie » dans *Die Kunst*, 1927, p. 137, indique à tort que C. D. Friedrich aurait quitté Dresde pour se réfugier dans les environs de la ville en 1812 devant l'invasion des armées napoléoniennes.

186. Le 16 et le 18 octobre 1813.

187. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. P. 36.

188. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 112 : « Les Français s'étaient retirés, et derrière eux s'élevaient des tourbillons de poussière, tout au moins dans notre maison. On balaya, on astiqua, on aéra; puis l'on se remit à jouir du mode d'existence accoutumé et des relations agréables avec des nombreux amis et connaissances, dont la société rendait plus aisément supportable les peines de l'époque. »

189. GERHARD JOHANN DAVID DE SCHARNHORST, général prussien (12 novembre 1753 - 28 juin 1813).

190. M. LEHMANN, *Scharnhorst*, 1886. 2 vol., tome II, p. 640. Lettre à Clausewitz.

191. Au printemps de 1814, Kuegelgen et sa famille s'étaient installés pour quelque temps à Hummelsheim près de Iéna. H. UHDE, *Louise Seidler*. Berlin, 1874. Louise Seidler y séjournait également et Friedrich lui envoya le 2 mai 1814 une lettre illustrée d'un dessin. Lettre et dessin : Dresde, Cabinet des gravures. Reproduit dans K. W. JAEHNIG, « Zwei Briefe Caspar David Friedrichs ». *Kunst und Kuenstler*, 26^e année, 1928, p. 103. Lettre reproduite dans C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 17.

192. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 206.
193. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 101.
194. PIERRE-JEAN DAVID, dit DAVID d'ANGERS (12 mars 1788, Angers - 6 janvier 1836, Paris).
195. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur Léon Cerf. Paris, sans date. P. 102.
196. LUDWIG VAN BEETHOVEN (16 décembre 1770 - 26 mars 1827).
197. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 206.
198. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. Thieme et F. Becker, tome XII, 1916, indique à tort le 4 décembre 1816 comme date de la nomination comme membre de l'Académie de Dresde.
199. Le 23 mai 1816.
200. Dessin à la craie. Vers 1816. Larg. 0 m. 18; haut. 0 m. 23. Berlin, Musée National. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel, 1800-1850*. Munich, 1934. P. 33.
201. ERNST MORITZ ARNDT, poète allemand (26 décembre 1769 - 29 janvier 1860).
202. *Geist der Zeit*, 1806. Article patriotique.
203. JOHANN JOACHIM FABER, paysagiste (12 avril 1778, Hambourg - 2 août 1846, Hambourg). Séjourna en Italie de 1816-1827. Friedrich écrit H. Faber, car le diminutif de Johann est Hans.
204. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 19.
205. Dr G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Kuenstlerlexikon*, 1903, indique à tort que Friedrich aurait visité l'Italie.
206. FRIEDRICH OVERBECK, peintre (3 juillet 1789, Lübeck - 12 novembre 1869, Rome). Se convertit au catholicisme le 13 avril 1813.
207. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 64.
208. WILHELM HEINSE, écrivain (13 février 1746 - 22 juin 1803).
209. *Ardinghello oder die glückseligen Inseln*. 1787. 2 vol.
210. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 42.
211. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 20.
212. E. HANFSTAENGL, dans « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII Berlin, 1937, p. 219, indique à tort l'année 1819 comme étant celle du mariage.
213. CHRISTIANE CAROLINE BOMMER (14 juillet 1793, Dresde - 3 janvier 1847, Dresde).
214. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 209.
215. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 21.
216. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 203.
217. C. G. CARUS, *Briefe über Landschaftsmalerei*. Lettres écrites de 1813 à 1824, revues par Goethe. Leipzig, 1831. — C. G. CARUS, « Friedrich der Landschaftsmaler », *Kunstblatt*, 1840, p. 377.
218. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 237.
219. Dessin au crayon. Portant l'inscription : « dans le jardin du frère Adolph. Greifswald, le 20 août 1818. » Berlin, propriété privée. Reproduit dans *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1924, p. 429.
220. Aquarelle. 1818. Larg. 0 m. 67; haut. 0 m. 543. Greifswald, propriété

privée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 12.

221. Dessin au crayon. Daté : Stralsund, le 5 août 1818. Larg. 0 m. 126; haut. 0 m. 203. Dresde, Cabinet d'Estampes. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 19.

222. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 209.

223. Peinture à l'huile. 1818. Larg. 0 m. 32; haut. 0 m. 44. Berlin, Musée National. Reproduit dans J. Beer, *Caspar David Friedrich*, Leipzig, 1937, p. 32.

224. CHRISTOPH WILHELM BOMMER, peintre (20 décembre 1801, Dresde). La date de sa mort n'est pas connue.

225. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 208. Goethe a apprécié avec grande bienveillance les envois de Carus dans ses cahiers *Kunst und Altertum* (Art et Archéologie).

226. En 1834, David d'Angers écrit au sujet de Carus : « C'est un grand et bel homme, au regard intelligent; il dessine avec talent, il sent admirablement la musique et raisonne sur les arts en homme supérieur. Il nous a fait voir des tableaux peints par lui. Le docteur Carus est un grand paysagiste. Son âme déborde de poésie; de toutes ses toiles jaillit une émotion qui va droit à l'âme. » HENRY JOUIN, *David d'Angers*. Paris, 1877. 2 vol. Tome I, p. 293.

227. AUGUST HEINRICH, paysagiste (17 août 1794, Dresde - 27 septembre 1822, Innsbruck).

228. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863, tome I, p. 288, écrit ce qui suit : « Dahl était doué d'une âme fidèle et simple et du meilleur des cœurs; il me l'a témoigné pendant plus de trente ans, et en a donné la preuve constante à Friedrich bien au delà de la tombe. »

229. EMMA JOHANNA FRIEDRICH (30 août 1819, Dresde - 6 avril 1843, Dresde).

230. F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. P. 47. — K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 54.

231. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863, tome I, p. 257, écrit ce qui suit : « Mon vieil ami Dietz, de Leipzig, et Kummer, un employé de la Monnaie de cette ville, se joignirent à moi lorsque je quittai Dresde le 5 août 1819. » — K. WILHELM-KAESTNER, dans *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940, p. 54, indique à tort que Carus a séjourné en 1818 dans l'île de Ruegen.

232. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 273; tome 2, p. 386.

233. Terrassenufer 13.

234. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846. P. 253.

235. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome 2, p. 178.

236. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 103.

237. *Les Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, indiquent « Hall » au lieu de Dahl. Dans les originaux des carnets, au Musée des Beaux-Arts d'Angers, le nom n'est pas clairement lisible. Il s'agit indubitablement de Dahl, qui habitait avec Friedrich. Voir note 238.

238. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 107 : « La dernière fois que j'ai été voir Friedrich, il m'a fait monter l'étage au-dessus, où demeure Dahl, peintre de paysage, qui est aussi un homme très remarquable, mais dont les ouvrages ne portent pas cet accent de poétique philosophie que l'on remarque dans les ouvrages de Friedrich. »

239. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846. P. 137.

240. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846. P. 153.
241. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 293.
242. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883, p. 114 : « Cependant Friedrich n'avait toujours qu'un public restreint; en effet, bien qu'au moyen de formes connues, il présentait une chose qui fait fuir la plupart des êtres humains, la solitude. Si mon père n'avait pas constamment renvoyé à Friedrich les étrangers qui visitaient son atelier, et s'il n'avait pas clamé le nom de celui-ci en tous lieux, le plus important des paysagistes de son époque aurait souffert de la faim. » P. 113 : « En particulier après la mort de mon père, sa vie devint de plus en plus sombre, mais sans altérer la grandeur de son âme. »
243. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939, p. 23. Lettre de Friedrich à sa femme, en date du 10 juillet 1822, et dans laquelle il dit : « Les de Kuegelgen partent ce matin dans le plus grand silence, et sans avoir voulu prendre congé de quiconque ici. »
244. Peinture à l'huile, 1822. Larg. 0 m. 58; haut. 0 m. 43. Berlin, propriété privée. Reproduit dans W. WOLFRADT, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*. Berlin, 1924. Reproduction n° 48. *
245. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 210.
246. F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*, Munich, 1940, p. 49, indique à tort le 18 avril. Pour la date exacte, voir : L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 156.
247. PETER CORNELIUS (23 septembre 1783, Düsseldorf - 6 mars 1867, Berlin).
248. Directeur de l'École militaire de Dresde.
249. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 156.
250. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 157.
251. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 157.
252. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 158.
253. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 288.
254. En 1820.
255. NICOLAS I^{er}, Empereur de Russie, 1796-1855. Couronné le 1^{er} décembre 1825. Époux de Charlotte, fille aînée de Frédéric Guillaume III de Prusse.
256. KOBILINSKI-ELLIS, W. A. Joukowski. *Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk*. Paderborn, 1933. P. 400.
257. KOBILINSKI-ELLIS, W. A. Joukowski. *Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk*. Paderborn, 1933.
258. Lettres de Joukovski au sujet de Friedrich dans le périodique *Das Werk des Kuenstlers*, 1939, et C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 103.
259. Extrait d'une lettre du 10 juillet 1822. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 22.
260. Extrait d'une lettre du 13 juillet 1822. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 24.
261. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 157. Foerster a appelé Heinrich « le jeune homme éternellement modeste ».
262. ERNST FERDINAND OEHME, paysagiste (23 avril 1797, Dresde - 10 septembre 1833, Dresde).
263. En 1825.
264. KARL BLECHEN, paysagiste (29 juillet 1798, Kotthus - 23 juillet 1840, Berlin). 1823, élève de Friedrich.
265. GEORG HEINRICH CROLA, paysagiste (3 juin 1804, Dresde - 6 mai 1879, Hilsenburg). 1825-1828, élève de Friedrich.
266. CARL WILHELM GOETZLOFF, paysagiste (27 septembre 1799, Dresde - 18 janvier 1866, Naples). 1819-1821, élève de Friedrich.
267. ALBERT EMIL KIRCHNER, paysagiste (12 mai 1813, Leipzig - 4 juin 1883, Munich). Avant 1832, élève de Friedrich.

268. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 217.

269. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 100 : « Friedrich ne va jamais dans la société. Qu'irait-il faire ? Porter sa mélancolie au milieu de gens qui ne la comprendraient pas avec son génie sombre ? C'est bien ce qui particularise la civilisation qui veut que tous les hommes se ressemblent moralement, comme dans un régiment tous les soldats ont la même taille, font les mêmes mouvements. Vous entendez dire de lui partout : « On ne peut le voir : il est si différent des autres. »

270. Dr Fr. WIEGAND, *Aus dem Leben Caspar David Friedrichs*. *Geschwisterbriefe*. Greifswald, 1924.

271. C'est à Christian Friedrich que revient pour une grande part la rénovation de l'église de Saint-Nicolas (1824-1833), si bien que Pyl, dans son *Histoire des Églises de Greifswald*, lui dédie une partie de cet ouvrage.

272. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 214.

273. AGNES ADELHEID FRIEDRICH (2 septembre 1823, Dresde - 19 octobre 1889, Dresde).

274. *David d'Angers et ses Relations littéraires*. Publié par HENRY JOUIN. Paris, 1890. P. 88, lettre à Victor Pavie. Ratisbonne, le 6 décembre 1834 : « En Allemagne, il ne reste plus que quelques hommes bien rares, qui sont là comme dans une forêt, où l'on a fait une grande coupe. »

275. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 101.

276. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 96.

277. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 101.

278. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 96.

279. Dr C. GURLITT, dans *Die deutsche Kunst des 19ten Jahrhunderts*, Berlin, 1900, indique à tort l'année 1817 comme étant celle de la nomination au titre de professeur.

280. Le 19 décembre 1824.

281. Appréciation du comte Vitzthum, directeur général de l'Académie.

282. LUDWIG RICHTER, peintre, graveur, dessinateur (28 septembre 1803, Dresde - 19 juin 1884, Dresde).

283. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939, p. 97 : « Car tu peux en être certain, où que tu ailles, où que tu sois, où que tu puisses t'asseoir, où que tu te couches, quoi que tu fasses et quoi que tu entreprennes, on t'épie de loin. » P. 102 : « On déclare déjà maintenant qu'il est fou, et l'on préférerait le savoir enfermé dans un asile d'aliénés, pour en être débarrassé. »

284. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 101 : « Il y a bien des années que Friedrich est marié avec une femme très bonne, très simple et très vertueuse ; mais il lui était impossible de vaincre une profonde mélancolie qui lui était occasionnée par l'idée que sa femme ne lui était pas fidèle et que ses enfants n'étaient pas de lui. » — C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 303.

285. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 303.

286. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 108 : « ...on voit que cette femme a eu une existence de lutte résignée. »

287. GUSTAV ADOLF FRIEDRICH (23 décembre 1824, Dresde - 4 janvier 1889, Dresde). Paysagiste et animalier. Son fils, le petit-fils de Caspar David Friedrich, était Harald Friedrich (14 avril 1838, Dresde - 5 avril 1933,

Hanovre). Il était professeur de peinture à l'Académie technique de Hanovre et fut le dernier descendant mâle en ligne directe de Caspar David Friedrich.

288. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 24.

289. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 231.

290. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*. Sans date.

291. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 105.

292. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF, Paris, sans date, p. 108 : « ...on voit que la fortune n'a pas passé dans cette famille. »

293. La Société des Beaux-Arts de Saxe acquit encore plusieurs toiles de Friedrich dans la période entre 1831-1838. E. SIGISMUND, « Caspar David Friedrich in Dresden », *Dresdener Anzeiger*, 1910.

294. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 14.

295. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 303.

296. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 24.

297. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 387.

298. L'année où David d'Angers fit un voyage en Allemagne n'est pas 1833, comme l'indique Adrien MAILLARD : *Étude sur la Vie et les Ouvrages de David d'Angers*, Angers, 1838, mais 1834.

299. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 99.

300. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 107.

301. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 213.

302. Médaillon. Bronze. Diamètre 0 m. 18. Signé. Daté 1834. A gauche est gravé verticalement de bas en haut : « Caspar David Friedrich. Mahler. » Musée des Beaux-Arts, Angers. *Catalogue des Œuvres de David d'Angers*, par Georges Chesneau. N° 568 du catalogue.

303. Ce médaillon passa de la succession de Caspar David Friedrich en la propriété de K. K. Eberlein. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 113.

304. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 108 : « J'éprouvais un vif intérêt en voyant tous ces jeunes enfants qui sortaient de plusieurs portes dans le corridor, pour voir l'étranger venant rendre hommage au talent de leur père qui est si méconnu par ses compatriotes. »

305. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 387. — *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 107. Ces deux tableaux étaient encore la propriété de la famille de David d'Angers en 1877. HENRY JOUIN, *David d'Angers*, 2 vol., Paris, 1877. Tome I, p. 298. Depuis ils ont malheureusement disparu, ce qui est d'autant plus regrettable qu'il s'agissait des seules œuvres de C. D. Friedrich qui se trouvaient en France. Toutefois, nous avons réussi à retrouver deux dessins de Friedrich au Musée des Beaux-Arts d'Angers.

306. *David d'Angers et ses Relations littéraires*. Publié par HENRY JOUIN. Paris, 1890. P. 87.

307. Il séjourna à Paris chez David d'Angers. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome 2, p. 402. David d'Angers avait également exécuté à Dresde le buste de Carus. GEORGES CHESNEAU, *Les Œuvres de David d'Angers*. Angers, 1934. N° 202 le buste de 1835. N° 436 le médaillon de 1834.

308. KARL HEINRICH WILHELM FRIEDRICH. (29 septembre 1811 - 12 août 1896.)
309. Le frère avait écrit à son fils Heinrich : « Sois plein d'égards à son chevet, offre ton aide où tu pourras et que ceci soit l'essentiel de ton séjour là-bas. »
310. Dessin au crayon. Daté : Teplitz, le 10 septembre 1833. Berlin, propriété privée. Reproduit dans *Jahrbuch für Junge Kunst*, 1924, p. 430.
311. Peinture à l'huile. *Repos pendant la fenaison*. Inachevé. 1833. Larg. 1 m. 02; haut. 0 m. 72. Dresde, Musée National de Peinture. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. Munich, 1906. Reproduction n° 511.
312. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome III, p. 93.
313. Dr A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*, 2 vol., Berlin, 1837. Tome I, p. 84, indique à tort que les subsides de Russie arrivèrent trop tard.
314. Le 23 juin 1838.
315. Le 13 novembre 1838. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome III, p. 95.
316. P. F. SCHMIDT, *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830*. Munich, 1922, indique à tort la date du 2 mai 1840 comme étant celle de la mort. — G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*, Berlin, 1863, p. 439, indique à tort l'année 1833 comme étant celle de la mort. — I. ERRERA, *Dictionnaire Répertoire de Peintres*. Paris, 1913, p. 247, indique à tort l'année 1842 comme étant celle de la mort.
317. La tombe de Friedrich n'a été retrouvée que depuis quelques années.
318. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome 3, p. 100. En hommage posthume, Carus fit paraître une petite étude : « Friedrich le Paysagiste », dans *Kunstblatt*, 1840, p. 377.
319. ROBERT KUMMER, paysagiste (30 mai 1810, Dresde - 29 décembre 1889, Dresde). Fils de l'employé de la Monnaie Kummer, le vieil ami de Friedrich.
320. Article nécrologique dans *Kunstblatt*, 1840.
321. Article nécrologique dans *Kunstblatt*, 1840.
322. Extraits de : C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939.
323. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 94.
324. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 86.
325. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 19.
326. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 92.
327. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 101.
328. HOKUSAI, 1760-1849.
329. HIROSHIGE, 1797-1858.
330. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome I, p. 207.
331. *Lever de soleil à Neubrandenburg*, 474. — *Lumière du nord*, 879. — *Repos pendant la fenaison*, 706.
332. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 167.
333. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 113.
334. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863. Tome II, p. 214.
335. Note 628.
336. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 112.
337. M. DE LA MAZELIÈRE : *La Peinture allemande au XIX^e siècle*. Paris,

1900, p. 84 : « Peu lui importe le sujet traité; il ne peint la nature ou les monuments que pour traduire sa mélancolie. »

338. ADALBERT STIFTER, 1803-1868.

339. *L'Arrière-Été*. Roman.

340. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908, p. 158. Lettre du 22 juin 1809.

341. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 104.

342. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. P. 113.

343. L. TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Berlin, 1798. P. 342.

344. H. RIEGEL, *Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18ten und Anfang des 19ten Jahrhunderts*. Hanovre, 1876. P. 239.

345. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 102.

346. MORITZ DE SCHWIND, 1804-1871.

347. ARNOLD BOECKLIN, 1827-1901.

348. HANS THOMA, 1839-1924.

349. EMANUEL DE WITTE, 1607-1692.

350. H. JOUIN, *David d'Angers*. 2 vol., Paris 1877. Tome I, p. 298.

351. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 103.

352. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 102.

353. L. TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Berlin, 1798. P. 316.

354. L. TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Berlin, 1798. P. 318.

355. JAKOB PHILIPP HACKERT, 1737-1807.

356. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 103.

357. Au cours actuel de 1 Mark = 20 francs.

358. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908. P. 171, lettre du 21 octobre 1811.

359. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 103.

360. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 121.

361. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 213.

362. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome III, p. 95.

363. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome III, p. 101.

364. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome III, p. 142.

365. H. BECKER, *Deutsche Maler von Asmus Carstens an bis auf die neuere Zeit*. Leipzig, 1888. P. 372.

366. A. SPRINGER, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. 2 vol., Bonn, 1886. — G. BRANDES, *Die romantische Schule in Deutschland*. 2 vol., Leipzig, sans date. — F. PECHT, *Deutsche Kuenstler des 19ten Jahrhunderts*. Noerdlingen, 1877-1887. — A. ROSENBERG, *Geschichte der modernen Kunst*. 2 vol., Berlin, 1887. — H. JANITSCHKE, *Geschichte der deutschen Malerei*. Berlin, 1890.

367. R. MÜTHER, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*. 3 vol., Munich, 1893-1894.

368. Note 336.

369. G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932.

370. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*. Sans date.

371. *Voilier*. Peinture à l'huile. Avant 1820. Larg. 0 m. 49; haut. 0 m. 71. Chemnitz, Musée municipal. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*.

Leipzig, 1937, p. 11. Ce tableau provient des collections du Duc Charles Théodore à Tegernsee.

372. *Vue de mer au clair de lune*. Peinture à l'huile. Vers 1810. Format en longueur. Lutzschena, Collection du baron Speck de Sternburg. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 75.

373. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. P. 329, n° 31: « Un bateau navigue toutes voiles déployées sur une mer calme. » — G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863, p. 459, n° 18.

374. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 156.

375. *Bateau au clair de lune*. Peinture à l'huile. 1820. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 73.

376. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846, p. 157.

377. *Pêcheurs au bord de la Baltique*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich ». *Die Kunst*, tome XLII, n° 7, avril 1941, p. 148.

378. *Clair de lune*. Peinture à l'huile. 1825. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 74.

379. *La lune derrière des nuages au-dessus d'un rivage maritime*. Peinture à l'huile. Vers 1830. Format en longueur. Gera, propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, *Caspar David Friedrich*. Koenigsberg, 1939.

380. *Vue de mer*. Peinture à l'huile. Vers 1830. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 23. Riga, Musée municipal. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction 28.

381. Ce tableau parvint vers 1832-1834 dans les collections F. W. Brederlo à Riga; il fut acheté directement à Friedrich.

382. *Vue de mer*. Peinture à l'huile. Vers 1830. Larg. 0 m. 315; haut. 0 m. 257. Breslau, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 30.

383. La troisième exposition d'art et métiers à Koenigsberg, juin 1833.

384. *Un bord de mer au clair de lune*. Peinture à l'huile. Avant 1820. Larg. 0 m. 97; haut. 0 m. 77. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, n° 524.

385. Le libraire Reimer, Berlin.

386. Reproduit dans A. RÖHDE, « Caspar David Friedrich in Koenigsberg », dans la *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934. P. 113.

387. Dans la revue *Artistisches Notizenblatt*, décembre 1825, p. 93.

388. H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906.

389. *Falaises au clair de lune*. Peinture à l'huile. Vers 1830. Larg. 0 m. 305; haut. 0 m. 22. Prague, Musée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 45.

390. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. P. 459, n° 16. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. P. 329, n° 1.

391. *Brouillard*. Peinture à l'huile. Vers 1810. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 69.

392. Ce tableau faisait partie des collections Lahmann à Dresde et a figuré en 1920 à l'Exposition de peinture de Dresde. P. F. SCHMIDT, « Die Sammlung Lahmann in der Dresdener Gemäldegalerie », *Cicerone*, 1920, 12^e année, p. 209.

393. *Rivage*. Peinture à l'huile. Vers 1810. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans *Die Kunst*, avril 1934, p. 206.

394. *Soir sur le bord de la Baltique*. Peinture à l'huile. Vers 1831. Larg. 0 m. 71; haut. 0 m. 54. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 115, reproduction n° 104.
395. *Vue de rivage*. Peinture à l'huile. Vers 1807. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 21. Berlin, propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, *Caspar David Friedrich*. Königsberg, 1939.
396. *Moine au bord de la mer*. Peinture à l'huile. 1808. Larg. 1 m. 70; haut. 1 m. 09. Berlin, Château. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 6.
397. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. P. 439, n° 21. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. P. 329, n° 34.
398. En robe brune; c'est donc probablement un capucin.
399. *Journal des Luxus und der Moden*, février 1809, p. 234.
400. H.-M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908, p. 158, lettre du 22 juin 1809.
401. Le vernissage eut lieu le 23 septembre 1810.
402. Le texte original de cet article est reproduit dans le quatrième volume des œuvres complètes de Brentano. L'indication de l'année est erronée.
403. Dans une « déclaration » du 22 octobre 1810, faite dans les *Berliner Abendblaetter*.
404. *Zeitung für die elegante Welt* du 26 novembre 1810 et note 150.
405. Note 151.
406. *Paysage avec arc-en-ciel*. Peinture à l'huile. Vers 1815. Larg. 0 m. 845; haut. 0 m. 59. Weimar, Collection d'Etat. Reproduit dans J. Beer, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937, p. 20.
407. En 1824, dans l'inventaire du Musée ducal.
408. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863, p. 439, n° 13.
409. Semrau, *Bilder aus Greifswalds Vergangenheit*, 1917, p. 18.
410. Décrit dans le *Journal des Luxus und der Moden*, mars 1806 et avril 1807.
411. Dans H. NASSE, *Deutsche Maler der Frühromantik*. Munich, 1924. P. 34.
412. Zeller le possédait déjà en mars 1802. Le poème fut imprimé pour la première fois en 1803.
413. *Deux hommes au bord de la mer au coucher du soleil*. Peinture à l'huile. Vers 1817. Larg. 0 m. 665; haut. 0 m. 51. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. Reproduction n° 61 a.
414. Dr A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1837. Tome I, p. 105.
415. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII. Berlin, 1937, p. 217.
416. *Gesellschafter*, 1817, n° 144, p. 575. — H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 127.
417. *Zeitung für die Elegante Welt* du 10 octobre 1817.
418. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. Tome LVIII. Berlin, 1937. La page 218 porte l'indication erronée de 1818-1820 comme étant l'époque de l'exécution.
419. Dr A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1837. Tome I, p. 105.
420. *Le rivage de Ruegen au coucher du soleil*. Sépia. Vers 1817. Format en longueur. Dresde, propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 34.
421. K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939,

p. 67, date ce dessin de l'année 1803, ce qui paraît beaucoup trop tôt lorsqu'on compare le dessin au tableau.

422. *Bateliers au bord de la mer*. Peinture à l'huile. Vers 1807. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 21. Berlin, propriété privée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 31.

423. K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 72.

424. Note 393.

425. *Lever de lune sur la mer*. Peinture à l'huile. 1823. Larg. 0 m. 71; haut. 0 m. 53. Berlin, Musée National. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 33.

426. Note 377.

427. Des études préparatoires pour les femmes et l'homme se trouvent à Berlin. Voir aussi: H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 131.

428. Note 372.

429. WAAGEN, *Inventaire des Collections de feu le consul J. H. Wagener, lesquelles, selon les dernières volontés du défunt, sont passées aux mains de S. M. le Roi*. Berlin, 1861, p. 28, n° 53. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 10.

430. *Adieu*. Peinture à l'huile. 1818. Larg. 0 m. 29½; haut. 0 m. 21. Gotha, Musée ducal. Le tableau fut brûlé dans l'incendie du Palais de Verre de Munich en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932, p. 5.

431. Exposition des peintres romantiques allemands de C. D. Friedrich à M. de Schwind au Palais de Verre de Munich, en 1931. Le Palais de Verre fut détruit par un incendie le 6 juin 1931.

432. K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 71.

433. Ce tableau se trouvait au Salon d'été de l'Académie de Dresde, en 1818 (F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. Dresde, 1891, p. 329). Il fut critiqué de la manière suivante dans le *Morgenblatt für gebildete Staende* du mois de mai 1819: « Nous avons déjà vu fréquemment ce même rivage dans les œuvres de l'artiste. Mais, cette fois, au lieu d'un personnage masculin, nous trouvons une femme, étrangement vêtue et qui indiscutablement fait des signes d'adieu avec son mouchoir à son amant, qu'emporte le bateau. » — H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. Munich, 1906, tome 2, n° 516, fait dater, par erreur, ce tableau de 1808-1812. — P. F. SCHMIDT dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. Thieme et F. Becker, tome XII, 1916, fait dater, par erreur, ce tableau de 1810 environ.

434. *Femme au bord de la mer*. Peinture à l'huile. Vers 1807. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 21. Winterthur, collection O. Reinhart. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934, p. 112.

435. Note 422.

436. *Feuille d'album*. Dessin à la plume, relevé d'aquarelle. Vers 1807. Larg. 0 m. 12; haut. 0 m. 08. Goslar, propriété privée. Reproduit dans K. LEONHARDI, « Ein Albumblatt Caspar David Friedrichs », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, tome 3, 1936, cahier 6, p. 435.

437. *Naufrage de « L'Espérance » dans les glaces*. Peinture à l'huile. 1824. Larg. 1 m. 28; haut. 0 m. 98. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906, tome 2, reproduction n° 529.

438. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits des ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 106.

439. HENRY JOUIN, *David d'Angers*. Paris, 1877. 2 vol., tome 2, p. 320: « Le 2 novembre était un dimanche. Ce jour-là, nous avons été voir M. Quandt qui possède une collection de tableaux très remarquables.

Nous avons vu chez lui une toile de Friedrich représentant un vaisseau perdu dans les glaçons : c'est de la grande et terrible poésie. Friedrich a l'âme sombre; il a parfaitement compris que l'on peut faire servir le paysage à peindre les grandes crises de la nature. »

440. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 8.

441. Inventaire des collections léguées par J. C. de Quandt. 1868. — G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863, tome I, p. 459, n° 24.

442. *Artistisches Notizenblatt* du 5 octobre 1822. Dans le catalogue de l'Exposition de Dresde de 1822, on peut lire ce titre: « Un bateau échoué sur la côte du Groenland ».

443. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 7.

444. Voir par exemple: H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906, tome 2, p. 167. — K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. P. 68. — H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 131.

445. W. DE KUEGELGEN, *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883. Page 112: « Les débris d'un bateau allant au Groenland et perdu dans les glaces polaires, tels étaient les sujets que peignait Friedrich, et qu'il arrivait à animer d'une vie étrange. »

446. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 106. « Il m'a dit qu'il avait l'intention d'en faire un autre dans lequel il ferait voir à l'horizon une montagne de glace qui aurait étouffé un vaisseau. Sur le devant du tableau, l'eau serait claire et limpide, la végétation du printemps, et le journal du bâtiment serait sur le rivage, relatant que le capitaine X... et son équipage ont vu les spectacles les plus extraordinaires qu'il soit donné à l'homme de voir. Quelle grande idée que ce tableau ! »

447. Le COMTE ATHANASE RACZYNSKI, *Histoire de l'Art moderne en Allemagne*. Paris, 1836-1841. Tome 3, p. 209: « Il se trouve encore dans la collection de M. de Quandt à Dresde un « glacier » et un « soleil couchant » de Friedrich. Comme je l'ai dit plus haut, j'eusse désiré dans ces deux derniers tableaux une plus grande liberté de pinceau, ou plus de détails. »

448. H. BECKER, *Deutsche Maler von Asmus Carstens an bis auf die neuere Zeit*, Leipzig, 1888, p. 335: « La plus étrange des œuvres de cet artiste est le *Bateau fracassé par les icebergs*. Le peintre a tenté de rendre un sujet qu'il n'a jamais eu l'occasion de voir. Pour le représenter, il a réuni des éléments des phénomènes naturels qui lui semblaient analogues. Il y a une délicieuse candeur dans ce tableau, qui est, au reste, d'un mauvais goût certain. »

449. *Aiguilles de rochers au bord de la mer*. Peinture à l'huile. 1825. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, tome XLII, n° 7, avril 1941, p. 149.

450. Ce tableau fut exposé sous le nom de *Vue de l'île de Wight* au Salon de l'Académie de Dresde 1842. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*, 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 32.

451. *Falaises de craie à Ruegen*. Peinture à l'huile. 1820. Larg. 0 m. 70; haut. 0 m. 90. Winterthur, collection O. Reinhart. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 26.

452. Le 23 septembre 1821, Friedrich écrit à son frère Heinrich : « Maintenant, je peins un tableau de Stubbenkammer. Le grand tableau que tu as vu chez moi à l'état d'esquisse est maintenant terminé et exposé. » K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940, p. 74.

453. L'œuvre fut vendue aux enchères à Munich le 6 octobre 1865. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 51.

454. *Dunes*. Aquarelle. Vers 1820. Larg. 0 m. 36; haut. 0 m. 24. Berlin,

Musée National. Reproduit dans L. JUSTI, *Deutsche Zeichenkunst im 19ten Jahrhundert*. Berlin, 1920, p. 52.

453. *Rivage près de Ruegen*. Peinture à l'huile. 1816. Larg. 0 m. 93; haut. 0 m. 63. Dresde, collection Lahmann. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932, p. 14.

456. *Pêcheur*. Peinture à l'huile. 1807. Format en longueur. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 63.

457. *Port de Greifswald*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 0 m. 74; haut. 0 m. 94. Hambourg, Musée. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932, p. 21.

458. *Port de Greifswald*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 0 m. 71; haut. 0 m. 90. Berlin, Château. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937, p. 10.

459. *L'étude de port*. Dessin au crayon, relevé d'aquarelle. Vers 1809. Larg. 0 m. 253; haut. 0 m. 357. Mannheim, Musée. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 18.

460. *Journal des Luxus und der Moden*. 1816. La page 657 décrit un tableau tout à fait analogue — le nôtre probablement.

461. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 459, n° 17.

462. *Port de Greifswald après le coucher du soleil*. Peinture à l'huile. 1811. Larg. 0 m. 70; haut. 0 m. 90. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II. Reproduction n° 523.

463. SEMRAU, *Bilder aus Greifswalds Vergangenheit*. 1917, p. 14.

464. Il se trouvait en janvier 1812 à l'Exposition de Weimar. *Journal des Luxus und der Moden*, 1812, p. 117.

465. Propriété de Mme Kirchhoff. — P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. Thieme et F. Becker, tome XII, 1916.

466. *Die Kunst*, 1920-1921, p. 131.

467. *Greifswald au clair de lune*. Peinture à l'huile. 1819. Larg. 0 m. 305; haut. 0 m. 225. Oslo, Musée National. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934, p. 117.

468. Nous retrouverons plus tard la même vue de Greifswald dans un tableau représentant des prairies.

469. Ce tableau se trouvait en 1928 à l'Exposition du Centenaire de la Société des Beaux-Arts de Saxe, fondée en 1828. Voir : page 40.

470. *Ville au soleil couchant*. Peinture à l'huile. 1817. Format en hauteur. Winterthur, collection O. Reinhart. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 22.

471. Ce tableau se trouvait à l'Exposition de Dresde de 1817 et doit avoir été exécuté la même année. *Zeitung für die elegante Welt*, 1817.

472. *Port de Greifswald au clair de lune*. Peinture à l'huile. 1811. Format en longueur. Winterthur, collection O. Reinhart. Reproduit dans C. HONOFF, *Die Kunst*, tome LXXIX, cahier 11, août 1939, p. 337.

473. Ce tableau se trouvait à l'Exposition de Weimar en janvier 1812; il est décrit comme suit dans le *Journal des Luxus und der Moden*, 1812, p. 117: « Vue d'une ville maritime avec ses bateaux. La lune est près de l'horizon et envoie un reflet tremblant sur le miroir de l'eau. Plus près on aperçoit quelques arbres bas; à côté d'eux, sur une langue de terre, des filets de pêche sont tendus pour sécher. Au tout premier plan, une grande ancre git sur le rivage. »

474. *Lever de soleil à Neubrandenburg*. Peinture à l'huile. 1833. Larg. 1 m. 02; haut. 0 m. 72. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome I, p. 150, reproduction 328.

475. Page 12 et note 38.

476. H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 104. —
K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. P. 68.
477. *Neubrandenburg*. Peinture à l'huile. 1812. Format en hauteur. Stettin, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 67.
478. *Prairies près de Greifswald*. Peinture à l'huile. 1818. Larg. 0 m. 49; haut. 0 m. 35. Hambourg, Musée. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 40.
479. Note 431.
480. Note 467.
481. *Terres labourées près de Dresde*. Peinture à l'huile. Entre 1824 et 1830. Larg. 0 m. 49; haut. 0 m. 35. Hambourg, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 30.
482. *Vue de Dresde*. Etude à l'huile. 1824. Format en longueur. Dresde, propriété privée. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 13.
483. K. KOEHN, « Deutsche Romantik im Folkwang-Museum », *Pantheon*, 1931, p. 112.
484. *Le « Grand enclos » à Dresde*. Peinture à l'huile. 1832. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 74. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 121, reproduction n° 108.
485. A. LICHTWARK, « Zu Karl Woermanns letzter Erwerbung », *Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen*, 1911, p. 91.
486. *Paysage de plaine*. Esquisse à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 29; haut. 0 m. 21. Stralsund, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, p. 166., reproduction n° 526.
487. *Cabane dans la neige*. Peinture à l'huile. Vers 1825. Format en hauteur. Dresde, propriété privée. Reproduit dans *Die Kunst*, 1924, p. 350.
488. *Terrasse d'un jardin*. Peinture à l'huile. 1811. Larg. 0 m. 70; haut. 0 m. 53. Berlin, Château. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 16.
489. *Paysage de Bohême*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 70. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 14.
490. *Die Kunst*, 1922-1923, p. 29.
491. *Paysage de Bohême*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 70. Stuttgart, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 7.
492. Note 406.
493. F. N., « Neues von deutscher Kunst », *Die Kunst*, 1929, p. 227.
494. *Paysage de Bohême*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 69. Weimar, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 13.
495. H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 129.
496. *Paysage de montagne*. Sépia. 1812. Larg. 0 m. 308; haut. 0 m. 228. Angers, Musée des Beaux-Arts. Reproduit dans E. WALDMANN, *Caspar David Friedrich Almanach*. Berlin, 1941. Reproduction n° 6.
497. *Paysage avec un pont*. Peinture à l'huile. 1815. Format en longueur. Propriété privée. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932. P. 15.
498. *Paysage du Harz*. Peinture à l'huile. Entre 1820 et 1830. Larg. 0 m. 50; haut. 0 m. 36. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, p. 167, reproduction n° 527.
499. *Champ labouré*. Peinture à l'huile. Entre 1820 et 1830. Larg. 0 m. 49; haut. 0 m. 35. Hambourg, Musée. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 43.
500. *Nuées de brouillard dans la vallée*. Peinture à l'huile. 1821. Larg.

0 m. 43; haut. 0 m. 33. Berlin, Musée National. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 18.

501. L. GROTE, « Neue romantische Bilder der Nationalgalerie », *Die Kunst*, septembre 1936, p. 373.

502. *Artistisches Notizenblatt* du 17 janvier 1822, p. 3.

503. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937. P. 217.

504. *Träfnées de brouillard*. Peinture à l'huile. 1824. Larg. 0 m. 42; haut. 0 m. 32. Hambourg, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 48.

505. *Paysage du Riesengebirge*. Peinture à l'huile. Vers 1812. Format en longueur. Moscou, Musée des Beaux-Arts. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 59.

506. Note 285.

507. Note 287.

508. *Cicerone*, tome 22, 1930, p. 315.

509. *Prairie dans la montagne*. Aquarelle. Vers 1810. Larg. 0 m. 345; haut. 0 m. 25. Munich, propriété privée. Reproduit dans H. Voss, *Zwei Jahrhunderte deutscher Landschaftsmalerei 1700-1900*. Wiesbaden, 1936. Reproduction n° 16.

510. R. BENZ et A. DE SCHNEIDER, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939. -P. 189.

511. *Paysage du Riesengebirge*. Aquarelle. Vers 1810. Format en longueur. Dresde, collection Maison Wettin. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 55.

512. Page 24.

513. *Paysage saxon*. Dessin à la plume. Daté du 23 avril 1803. Format en longueur. Brême, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 54.

514. *Vue sur la vallée de l'Elbe*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 80; haut. 0 m. 615. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 25.

515. K. W. JAEHNIG, « Eine unbekannte Elbtallandschaft von Caspar David Friedrich, *Kunst und Kuenstler*. 1932, p. 366.

516. *Die Kunst*, décembre 1932, p. 87.

517. *Vue de rochers*. Peinture à l'huile. 1814. Larg. 0 m. 45; haut. 0 m. 32. Propriété privée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, p. 163, reproduction n° 519.

518. *Gorge rocheuse*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 0 m. 73; haut. 0 m. 93. Vienne, Musée du XIX^e siècle. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 27.

519. M. R. MOEBIUS, « Romantik und Biedermeier », *Cicerone*, tome XVI, 1924, p. 306. — Dr J. RENTZSCH, « Zur Ausstellung Romantik und Biedermeier », *Die Kunst*, 1924, p. 316.

520. Dr F. OTTMANN, « Neuerwerbungen der oesterreichischen Galerie », *Die Kunst*, 1924, p. 316.

521. *Dans les gorges d'Uttewald*. Sépia. 1800. Format en hauteur. Essen, Musée Folkwang. Reproduit dans H. DE EINHORN, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 12, reproduction n° 6.

522. Page 36.

523. *Avant le lever du soleil*. Peinture à l'huile. Vers 1811. Larg. 1 m. 01; haut. 0 m. 72. Berlin, Musée National. Reproduit dans K. SCHAUER, *Malerei der Goethezeit*. Leipzig, 1927. Reproduction n° 44.

524. *Riesengebirge*. Peinture à l'huile. Vers 1811. Larg. 1 m. 02; haut. 0 m. 72. Koenigsberg, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, reproduction n° 512.

525. Vers 1831. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden*

Kuenste de U. Thieme et F. Becker, tome XII, 1946. — H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, n° 512.

526. A. ROHDE, « Caspar David Friedrich in Koenigsberg », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, p. 109.

527. *Kunstblatt*, 1835. « La nature proprement dite est le sol nourricier sur lequel se développe l'activité humaine. Mais si l'artiste choisit la nature comme élément essentiel de ses représentations, il en résultera que l'élément humain se trouvera réduit à un rôle accessoire, ou bien qu'il disparaîtra complètement, comme c'est le cas dans un tableau de Friedrich qui nous montre des aspects des massifs moyens des monts de Bohême. C'est au lever du jour. Une lumière d'or pâle surgit au-dessus des sommets élevés et se répand dans les vallées. Les murailles rocheuses de l'arrière-plan paraissent, par contraste, d'un violet intense; au premier plan que la lumière n'atteint pas encore, tout est plongé dans le noir. Nul oiseau, nul animal, nul être humain, ne sont visibles. Le silence du paysage rend très bien l'indécision de l'heure, entre la nuit et le jour. »

528. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 459, n° 2. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 41.

529. *Paysage de montagne*. Dessin à la plume. 1810. Larg. 0 m. 37; haut. 0 m. 25. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 54, reproduction n° 44.

530. *Paysage nocturne avec arc-en-ciel lunaire*. Peinture à l'huile. Vers 1809. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 76.

531. Page 26 et notes 116 et 161. — G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 459, n° 12.

532. H. KOERN, « Deutsche Romantik im Folkwang-Museum », *Pantheon*, 1931, p. 112.

533. H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 128.

534. *Brouillard du matin dans le Riesengebirge*. Peinture à l'huile. Vers 1830. Format en longueur. Francfort-sur-le-Mein, Institut Staedel. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 46.

535. K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrich: Nebelmorgen im Riesengebirge », *Cicerone*, 1927, p. 347.

536. *Nuages qui passent*. Peinture à l'huile. Vers 1830. Larg. 0 m. 25; haut. 0 m. 19. Hambourg, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 29.

537. *Hautes montagnes*. Peinture à l'huile. Vers 1824. Larg. 1 m. 67; haut. 1 m. 32. Berlin, Musée National. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 28.

538. K. K. EBERLEIN, « Friedrichs Hochgebirgslandschaft in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome XLVIII, Berlin, 1927, p. 152.

539. Note 538.

540. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome II, p. 122.

541. HELLWAG, « Caspar David Friedrichs Hochgebirgslandschaft », *Die Kunst*, juillet 1937, p. 312.

542. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 217.

543. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 15.

544. B. E. WERNER, « Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie », *Die Kunst*, 1927, p. 24.

545. *Vue sur le Watzmann*. Peinture à l'huile. Vers 1824. Larg. 1 m. 70;

haut. 1 m. 33. Berlin, Musée National. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 36.

546. Note 437.

547. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 219.

548. *Artistisches Notizenblatt*. Dresde, 1825.

549. *Literarisches Conversationsblatt für das Jahr 1825*. Leipzig.

550. Note 396.

551. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908. P. 138.

552. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 220.

553. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 44.

554. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 217 et 221.

555. *Sommets de hautes montagnes avec des nuages qui passent*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, tome XLII, n° 7, avril 1941, p. 143.

556. *Cabane de montagne dans la brume*. Peinture à l'huile. Vers 1811. Larg. 0 m. 48; haut. 0 m. 32. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 62, reproduction n° 51.

557. *Journal des Luxus und der Moden*, janvier 1812.

558. *Lune au-dessus du Riesengebirge*. Peinture à l'huile. Vers 1812. Larg. 1 m. 67; haut. 0 m. 47. Weimar, Musée. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 126, reproduction n° 109.

559. Note 537.

560. H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 132.

561. C. DE LORCK, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. — K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939, p. 66. — C. DE LORCK, « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, tome XLII, n° 7, avril 1941, p. 150.

562. *Le Riesengebirge dans la brume montante*. Peinture à l'huile. 1820. Larg. 0 m. 70; haut. 0 m. 55. Munich, Nouvelle Pinacothèque. Reproduit dans H. JERCHEL, *Malerei der Romantik*. Munich, 1932. Reproduction n° 12.

563. Note 518.

564. Note 545.

565. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846. P. 167.

566. H. UHDE-BERNAYS, « Die Entwicklung der impressionistischen Kunst in Deutschland », *Cicerone*, tome X, 1918, p. 316.

567. P. F. SCHMIDT dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XII.

568. *Vue du Riesengebirge sous le soleil*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en longueur. Propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, tome XLII, n° 7, avril 1941, p. 147.

569. *Paysage de montagne en Bohême*. Peinture à l'huile. Vers 1834. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 725. Oslo, Musée National. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, p. 157, reproduction n° 505.

570. *Lever de soleil à Neubrandenburg*. Note 474.

571. *Albrechtsburg près de Meissen*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en longueur. Elberfeld, Musée. Reproduit dans W. WOLFRADT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1924. Reproduction n° 36.

572. Page 36.

573. L. LINDNER, « Das Kaiser Wilhelm Museum in Elberfeld », *Die Kunst*, 1920-1921, p. 161.

574. *L'arbre solitaire*. Peinture à l'huile. 1823. Larg. 0 m. 71; haut. 0 m. 53. Berlin, Musée National. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934, p. 124.

575. Ce tableau fut exécuté en 1823 à Dresde. Waagen, *Inventaire des Collections de feu le consul H. J. Wagener, lesquelles, selon les dernières volontés du défunt, sont passées aux mains de S. M. le Roi*. Berlin, 1861. P. 28, n° 52. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 9.

576. *Etude d'arbre*. Dessin au crayon. Daté du 23 mai 1806. Larg. 0 m. 20; haut. 0 m. 28. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 22, reproduction n° 14.

577. *Chêne dans la neige*. Peinture à l'huile. 1821. Larg. 0 m. 48; haut. 0 m. 71. Berlin, Musée National. Reproduit dans C. DE LORCK, *Caspar David Friedrich*. Königsberg, 1939.

578. Ce tableau fut achevé à la fin de l'année 1821. *Artistisches Notizenblatt* de janvier 1822, p. 5. — H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939, p. 130. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 16.

579. *Buissons et arbres dans la neige*. Peinture à l'huile. 1828. Larg. 0 m. 25; haut. 0 m. 31. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 118, reproduction n° 107.

580. Ce tableau se trouvait au Salon de l'Académie de Leipzig en 1828, et fut décrit de la façon suivante dans *Kunstblatt*, 1828, p. 220: « Tableau de faibles dimensions. On y voit des groupes de buissons nus, dont les branches s'entrecroisent et s'entretissent, dans un effet très fidèle à la nature. Mais le fait d'avoir extrait un motif aussi restreint de l'ensemble d'un paysage n'intéresse pas l'œil au delà de l'impression que donne normalement l'observation d'un détail dans la nature. »

581. *Source de Friedrichsberg*. Dessin à la plume relevé d'aquarelle. 1797. Format en hauteur. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 83.

582. *Forêt en fin d'automne*. Peinture à l'huile. 1815. Larg. 0 m. 44; haut. 0 m. 33. Erfurt, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, reproduction n° 508.

583. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XII, 1916.

584. *Vieux saule*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 333; haut. 0 m. 413. Propriété privée. Reproduit dans H. KOEHN, « Ausstellung « Deutsche Romantik » im Folkwang-Museum, Essen », *Die Kunst*, 1931, avril, p. 222.

585. Ce tableau a figuré en 1931 à Essen, à l'Exposition du Romantisme allemand au Musée Folkwang. *Pantheon*, 1931, p. 112.

586. Page 31.

587. *Saule au clair de lune*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en longueur. Cologne. Musée Wallraf-Richartz. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 99.

588. *Saules au clair de lune*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en longueur. Winterthur, collection O. REINHART. Reproduit dans *Die Kunst*, avril 1933, p. 193.

589. O. G., « Bilder deutscher Romantiker kehren nach Deutschland zurück », *Die Kunst*, avril 1933, p. 193.

590. *Arbre aux corbeaux*. Peinture à l'huile. 1821. Larg. 0 m. 72; haut. 0 m. 592. Essen, Musée Folkwang. Reproduit dans K. WILHELM - KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 31.

591. Page 95 et note 377.

592. On estime que cette colline est un tumulus dans l'île de Ruegen. K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 77.

593. *Erable*. Dessin au crayon. Daté le 20 et le 21 mars 1812. Larg. 0 m. 234; haut. 0 m. 276. Brême, Musée. Reproduit dans R. BENZ et A. DE SCHNEIDER, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939. Reproduction n° 27.
594. Page 93 et note 379.
595. WILLIAM SHAKESPEARE, 1564-1616.
596. FRANZ GRILLPARZER, 1791-1872.
597. FRIEDRICH DE LA MOTTE-FOUQUÉ, 1777-1843.
598. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome III, p. 100.
599. *Abbaye dans la forêt de chênes*. Peinture à l'huile. 1808. Larg. 1 m. 70; haut. 1 m. 09. Berlin, Château. Reproduit dans R. BENZ et A. DE SCHNEIDER, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939. Reproduction n° 17.
600. Note 396.
601. Il s'agit des ruines de l'église monastique d'Eldena, près de Greifswald. Voir également page 18.
602. Note 396.
603. Note 401.
604. Note 130.
605. Note 131.
606. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome II, p. 230.
607. H. BECKER, *Deutsche Maler von Asmus Carstens an bis auf die neuere Zeit*. Leipzig, 1888. P. 372.
608. A. AUBERT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1915.
609. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 459, n° 14. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 33.
610. *Cimetière de couvent sous la neige*. Peinture à l'huile. 1819. Larg. 1 m. 70; haut. 1 m. 21. Berlin, Musée National. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 4.
611. Note 577.
612. Note 590.
613. H. JERCHEL, *Malerei der Romantik*. Munich, 1932. P. 12. — K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. P. 68.
614. K. W. JAEHNIG, « Zwei Briefe Caspar David Friedrichs », *Kunst und Kuenstler*, tome XXVI, 1928, p. 107.
615. *Kunstblatt*, 1819, n° 534. — *Kunstblatt*, 1826, p. 359. — H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 131.
616. *Entrée d'un cimetière*. Peinture à l'huile. 1825. Larg. 1 m. 40; haut. 1 m. 43. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934. P. 119.
617. *Artistisches Notizenblatt*, décembre 1923, p. 93.
618. Note 256.
619. W. A. JOUKOVSKI, « Briefe über Friedrich ». Publié par H. DE EINEM dans *Das Werk des Künstlers*, 1939.
620. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XII, 1916.
621. *Feuille d'études*. Lavis à l'encre de Chine. Vers 1823. Larg. 0 m. 27; haut. 0 m. 40. Berlin, Musée National. Reproduit dans W. WOLFRADT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1924. P. 48, reproduction n° 16.
622. Note 101.
623. Page 34 et note 240.
624. *Tombe de Kuegelgen*. Peinture à l'huile. 1822. Larg. 0 m. 53; haut. 0 m. 43. Berlin, propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 84.
625. *Artistisches Notizenblatt* du 17 janvier 1822, p. 3 : « Maintenant

il travaille à une scène de cimetière. Il s'agit de la tombe de l'inoubliable G. de Kuegelgeh. »

626. Note 610.

627. F. CH. A. HASSE, *Das Leben Gerhard's von Kuegelgen*. Leipzig, 1824. P. 356.

628. *Cimetière sous la neige*. Peinture à l'huile. 1826. Format en hauteur. Luetzschena, collection du baron Speck de Sternburg. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 113, reproduction n° 102.

629. Note 579.

630. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 459, n° 15. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 30.

631. *Paysage avec des tombes*. Sépia. Vers 1825. Larg. 0 m. 288; haut. 0 m. 238. Vienne, Albertina. Reproduit dans H. LEPORINI, *Die Kuenstlerzeichnung*. Berlin, 1828. P. 133, reproduction n° 56.

632. A. SPITZMUELLER, « Deutsche Zeichnungen und Aquarelle 1770-1830 », *Belvedere*, 1931, p. 59, indique par erreur que l'œuvre aurait été exécutée en 1840.

633. *Paysage avec une tombe, un sarcophage et un hibou*. Sépia. Vers 1825. Larg. 0 m. 38; haut. 0 m. 39. Hambourg, Musée. Reproduit dans A. AUBERT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1915. Reproduction n° 6.

634. A. ROHDE, « Caspar David Friedrich in Koenigsberg », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, p. 118.

635. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de note par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 107.

636. *Garçon sommeillant sur une tombe*. Bois de Christian Friedrich. Le dessin a disparu. Vers 1802. Format en longueur. Brème, Musée. Reproduit dans C. DE LORCK, *Caspar David Friedrich*. Koenigsberg, 1939.

637. *Garçon endormi*. Dessin à la plume. 1802. Format en hauteur. Brème, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 17.

638. *Projet d'urne funéraire*. Dessin à la plume. 1812. Format en hauteur. Propriété privée. Reproduit dans H. HILDEBRANDT, « Die Kunst des 19ten und 20ten Jahrhunderts », *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Berlin, 1924. Reproduction n° 181.

639. *Projet d'un monument funéraire*. Dessin à la plume. Vers 1813. Larg. 0 m. 25; haut. 0 m. 32. Mannheim, Musée. Reproduit dans G. PAULI, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Berlin, 1925. P. 292.

640. *Projet pour un monument*. Dessin à la plume. Vers 1813. Larg. 0 m. 25; haut 0 m. 32. Mannheim, Musée. Reproduit dans G. PAULI, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Berlin, 1925. P. 292.

641. K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 56.

642. *Tumulus sous la neige*. Peinture à l'huile. Vers 1807. Larg. 0 m. 80; haut. 0 m. 615. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, reproduction n° 509.

643. Note 610.

644. Note 577.

645. Lors de la description des œuvres d'art de Greifswald, le professeur K. SCHILDENER (*Greifswalder Akademische Zeitschrift*, tome II, cahier 2, 1828, p. 42) mentionne le tableau suivant comme se trouvant en sa possession: « Un paysage d'hiver représentant un sujet typique du pays natal. Trois troncs de chêne très anciens et de proportions puissantes, parés de rares branches, s'élèvent sur la pente d'une colline doucement inclinée et à peine recouverte de neige; ils s'élèvent dans le milieu du tableau et entourent un monument funéraire de l'époque païenne. Vers l'arrière-plan et s'éloignant de la colline, on aperçoit une abondance de broussailles dénuées de feuillage, et qui sont rendues dans des tons violacés. Un nuage

d'un bleu profond, précurseur de neige, voile la plus grande partie de l'horizon, derrière ces buissons; vers le haut se trouve un reflet rougeâtre du soleil couchant. »

646. *Tombe de géant au bord de la mer*. Sépia. 1806. Larg. 0 m. 95; haut. 0 m. 63. Weimar, Collections d'Etat. Reproduit dans F. NEMITZ, *Caspar David Friedrich*. Munich, 1940. Reproduction n° 3.

647. Note 574.

648. Note 576.

649. *Journal des Luxus und der Moden*, 1807, p. 269.

650. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*. Publiée par M. HECKER. 2 vol., Weimar, 1919. Tome II, p. 228, novembre 1808.

651. Le premier voyage à Weimar eut lieu en 1829.

652. HENRY JOUIN, *David d'Angers*. 2 vol., Paris, 1877. Tome 2, p. 318.

653. *Tombe de géant en automne*. Peinture à l'huile. 1816. Larg. 0 m. 71; haut. 0 m. 53. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 12.

654. M. DE LA MAZELIÈRE, *La Peinture allemande au XIX^e siècle*. Paris, 1900. P. 84: « L'œuvre la plus connue de Friedrich est le *Tombeau des Huns* (il faut lire: géant) au Musée de Dresde. Sous un ciel de tempête, un bloc énorme; auprès, des buissons, un tronc d'arbre brisé. »

655. K. WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresde, 1887, p. 686, indique 1824 comme date de l'exécution de ce tableau. L'œuvre, qui provenait de l'Académie de Dresde, devint en 1860 la propriété du Musée de Peinture. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 25.

656. *Feuille d'études*. Dessin au crayon. Date: « Neubrandenburg, le 2 juin 1809. » Larg. 0 m. 23; haut. 0 m. 30. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*, Berlin, 1939. P. 40, reproduction n° 30.

657. Note 646.

658. *Tombe de géant dans la brume matinale*. Peinture à l'huile. Vers 1816. Larg. 0 m. 642; haut. 0 m. 50. Propriété privée.

659. Note 568.

660. Note 653.

661. HENRY JOUIN, *David d'Angers*. 2 vol., Paris, 1877. Tome I, p. 298.

662. *Tombe de géant*. Aquarelle. Vers 1814. Format en longueur. Dresde, collection Maison Wettin. Reproduit dans W. WOLFRADT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1924. P. 44, reproduction 15.

663. Note 545.

664. Note 653.

665. Note 658.

666. *Tombe de géant dans une prairie*. Sépia. Vers 1810. Larg. 0 m. 298; haut. 0 m. 217. Dresde, collection Maison Wettin. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 80.

667. K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 76.

668. *Tumulus sous la pleine lune*. Sépia. Vers 1810. Larg. 0 m. 378; haut. 0 m. 250. Dresde, collection Maison Wettin. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 49.

669. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 33.

670. Page 18.

671. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 262.

672. *Paysage d'hiver avec les ruines du couvent d'Eldena*. Peinture à l'huile. 1808. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 70. Munich, Nouvelle Pinacothèque. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932. P. 19.

673. K. W. JAEHNIG, « Caspar David Friedrichs früheste Bilder », *Die*

Kunst, 1927, p. 237. — CARL DE LORCK, « Goethe und Lessings Klosterhof im Schnee », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1936, p. 263.

674. L. TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Berlin, 1798. P. 299.

675. Note 377.

676. Note 610.

677. Note 642.

678. Page 114 et *Journal des Luxus und der Moden*, cahier de mars 1808.

679. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 19.

680. Exposition chez P. Rusch. Dresde, 1927.

681. G. J. WOLF, « Die Meisterwerke deutscher romantischer Malerei vernichtet beim Brand des Münchener Glaspalastes am 6. Juni 1931 », *Die Kunst*, août 1931, p. 329.

682. *Ruines d'Eldena*. Gouache. Daté du 13 juin 1806. Larg. 0 m. 348; haut. 0 m. 254. Dresde, collection Maison Wettin. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 22.

683. *Ruines d'Eldena*. Lavis à l'encre de Chine. Vers 1801. Larg. 0 m. 240, haut. 0 m. 178. Angers, Musée des Beaux-Arts.

684. N° 23 : Ruines.

685. Page 106.

686. Page 101.

687. *Ruines d'Eldena*. Peinture à l'huile. Vers 1808. Larg. 0 m. 49; haut. 0 m. 35. Berlin, Musée National. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937, p. 23.

688. Note 406.

689. Note 610.

690. JACOB VAN RUYSDAEL, peintre hollandais. 1628-1682.

691. W. WOLFRADT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1924. P. 131.

692. *Ruines d'Eldena*. Dessin à la plume. Daté du 17 mars 1836. Larg. 0 m. 235; haut. 0 m. 228. Dresde, Cabinet d'Estampes. Reproduit dans R. BENZ et A. DE SCHNEIDER, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939. Reproduction n° 10.

693. *Ruines de l'église du couvent cistercien d'Eldena*. Sépia. 1806. Larg. 1 m. 00; haut. 0 m. 62. Wurzburg, propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 4.

694. K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrich. Eine Nachlese », *Die Kunst*, avril 1934, p. 206.

695. K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. P. 69.

696. *Couvent d'Eldena*. Sépia. Daté du 5 mai 1801. Larg. 0 m. 333; haut. 0 m. 175. Stuttgart, Cabinet d'Estampes. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 20.

697. *Ruines dans la forêt*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Format en hauteur. Munich, Nouvelle Pinacothèque. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 8.

698. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 439, n° 9.

699. *Ruines dans la forêt*. Esquisse à l'huile. Avant 1810. Larg. 0 m. 243; haut. 0 m. 18. Hanovre, propriété privée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, reproduction n° 536 b.

700. H. UHDE-BERNAYS, « Werke deutscher Maler des 19ten Jahrhunderts », *Cicerone*, tome VIII, 1916, p. 463.

701. *Ruines dans le Riesengebirge*. Peinture à l'huile. Entre 1815 et 1820. Format en longueur. Greifswald, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 22.

702. Note 687.

703. Note 406.
 704. Note 610.
 705. Note 491.
 706. *Repos pendant la fenaison*. Peinture à l'huile. 1835. Larg. 1 m. 02; haut. 0 m. 72. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, reproduction n° 511.
 707. Note 474.
 708. Note 474.
 709. K. WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresde, 1887. P. 686, n° 2495.
 710. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 489, n° 6. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 24.
 711. *Etude pour le repos pendant la fenaison*. Lavis à l'encre de Chine. Larg. 0 m. 20; haut. 0 m. 24. Berlin, Musée National. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 116, reproduction n° 105.
 712. *Ruines de château fort*. Dessin à la plume relevé d'aquarelle. Vers 1811. Format en longueur. Dresde, collection Maison Wettin. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 56.
 713. *Le Matin*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 295; haut. 0 m. 205. Hanovre, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome 2, reproduction n° 536 d.
 714. *L'Heure de midi*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 295; haut. 0 m. 205. Hanovre, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 8.
 715. *L'Après-midi*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 295; haut. 0 m. 205. Hanovre, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome 2, reproduction n° 536 f.
 716. Note 714.
 717. *Le Soir*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 295; haut. 0 m. 205. Hanovre, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 9.
 718. Note 616.
 719. Note 197 et page 34.
 720. *Kuenstlerbriefe aus dem 19ten Jahrhundert*. Berlin, 1919. P. 149. Lettre du 21 juillet 1821 de Friedrich à W. Koerte, à Halberstadt.
 721. *L'Heure de midi et L'Après-midi*.
 722. H. VOSS, *Zwei Jahrhunderte deutscher Landschaftsmalerei*. Wiesbaden, 1936. P. 22, nos 225 et 226.
 723. *Le Matin*. Peinture à l'huile. Vers 1809. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 22. Hanovre, Musée. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934. P. 113.
 724. Note 436.
 725. A. RÖHDE, « Caspar David Friedrich in Königsberg », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1934. P. 110.
 726. « Neuerwerbungen deutscher Museen », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, tome IV, 1933, p. 362.
 727. *L'Heure de midi*. Peinture à l'huile. Vers 1809. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 22. Propriété privée. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934. P. 114.
 728. *Le Soir*. Peinture à l'huile. Vers 1809. Larg. 0 m. 30; haut. 0 m. 22. Winterthur, propriété privée. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934. P. 115.
 729. Note 449.
 730. *L'Ancre*. Sépia. Vers 1805. Format en longueur. Dresde, Cabinet

d'Estampes. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich* Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 28.

731. *Soir*. Étude à l'huile. Vers 1824. Format en longueur. Mannheim, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 72.

732. *Soir*. Peinture à l'huile. Vers 1820. Larg. 0 m. 25; haut. 0 m. 18. Propriété privée. Reproduit dans C. DE LORCK, « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, tome XLII, n° 7, avril 1941, p. 146.

733. Note 713.

734. *L'Été*. Peinture à l'huile. 1807-1808. Larg. 1 m. 03; haut. 0 m. 71. Munich, Nouvelle Pinacothèque. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 19.

735. Note 672.

736. *Journal des Luxus und der Moden*, mars 1808.

737. K. W. JAEHNIG, « Caspar David Friedrichs früheste Bilder », *Die Kunst*. 1927. P. 237. — K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrich. Der Sommer », *Cicerone*, 1927, p. 38.

738. *L'Automne*. Peinture à l'huile. 1824. Format en longueur. Collection du Grand-Duc Ernst L. von Hessen und bei Rhein. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932. P. 22.

739. Note 504.

740. *L'Hiver*. Peinture à l'huile. Vers 1814. Larg. 0 m. 33; haut. 0 m. 44. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 71. Reproduction n° 60.

741. *Morgenblatt für gebildete Staende* du 25 octobre 1814.

742. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 2.

743. DE ALTEN, « Die Ausstellung zur Hundertjahrfeier des Bremer Kunstvereins », *Cicerone*, 1923, tome XV, p. 1108.

744. U. CHRISTOFFEL, « Erfindung und Wirklichkeit in der deutschen Landschaftsmalerei », *Die Kunst*, tome LXXIX, cahier 1, octobre 1938, p. 9.

745. *Journal des Luxus und der Moden*, 1807, p. 270.

746. *L'Hiver*. Sépia. Vers 1803. Larg. 0 m. 27; haut. 0 m. 19. Hambourg, Musée. Reproduit dans W. WOLFRADT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1924. Reproduction n° 13.

747. Note 687.

748. *L'Hiver*. Dessin au crayon. Vers 1803. Larg. 0 m. 27; haut. 0 m. 19. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 20, reproduction n° 12.

749. H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 123.

750. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 103.

751. *Le Printemps*. Sépia. Vers 1823. Larg. 0 m. 27; haut. 0 m. 19. Hambourg, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 91.

752. *La Mort*. Sépia. Vers 1823. Larg. 0 m. 27; haut. 0 m. 19. Hambourg, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 83.

753. *Résurrection*. Sépia. Vers 1823. Larg. 0 m. 267; haut. 0 m. 183. Hambourg, Musée. Reproduit dans E. SCHILLING, *Deutsche Romantiker Zeichnungen*. Francfort-sur-le-Main, 1935. Reproduction n° 4.

754. *Artistisches Notizenblatt*, 1826. — *Blaetter für Literarische Unterhaltung*, 1826.

755. *Souvenirs de David d'Angers sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le Docteur LÉON CERF. Paris, sans date, p. 103.

756. *Les Etapes de la vie*. Peinture à l'huile. Avant 1815. Larg. 0 m. 93; haut. 0 m. 72. Leipzig, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, reproduction n° 520.

757. Note 487.
758. E. SCHWEDELER-MEYER, « Ausstellung von Werken deutscher Landschaften des 19ten Jahrhunderts in Berlin », *Die Kunst*, 1904-1905, p. 481.
759. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER. Tome XII, 1916.
760. *Pantheon*, 1931, p. 331.
761. *Joueuse de harpe*. Dessin relevé à la craie. 1819. Larg. 0 m. 51; haut. 0 m. 72. Chemnitz, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 10.
762. L. FOERSTER, *Karl Foerster*. Dresde, 1846. P. 157.
763. *Rêve d'un chanteur*. Dessin à la craie. 1819. Larg. 0 m. 52; haut. 0 m. 73. Hambourg, Musée. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 83, reproduction n° 72.
764. *La Forêt de sapins au corbeau*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 0 m. 47; haut. 0 m. 68. Essen, Musée Folkwang. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 26.
765. Note 176.
766. Page 28.
767. Page 30. — *Journal des Luxus und der Moden*, 1814, p. 360. — *Dresdener Anzeiger*, 1814.
768. A. AUBERT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1915. — P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER. Tome XII, 1916 (le tableau fut exposé en 1814 au Salon de l'Académie de Berlin).
769. *Vossische Zeitung* du 8 décembre 1814.
770. WILHELM DE HUMBOLDT, 1767-1835.
771. W. u. C. von Humboldt in ihren Briefen. Berlin, 1910. Tome IV, p. 433. — H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 130.
772. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 265.
773. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER. Tome XII, 1916.
774. H. KOEHN, « Deutsche Romantik im Folkwang-Museum », *Pantheon*, 1931, p. 412.
775. Note 321.
776. *Tombeau d'Arminius, I*. Peinture à l'huile. 1812. Larg. 0 m. 70; haut. 0 m. 49. Brême, Musée. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 21.
777. Note 764.
778. Page 30.
779. A. AUBERT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1915.
780. *Tombeau d'Arminius, II*. Peinture à l'huile. 1813. Larg. 0 m. 71; haut. 0 m. 50. Hambourg, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 40.
781. Page 29 et note 167.
782. Page 30.
783. L. TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Berlin, 1798. P. 272.
784. Note 780.
785. *Gorge rocheuse*. Etude à l'huile. 1813. Larg. 0 m. 44; haut. 0 m. 36. Stettin, Musée. Reproduit dans H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, p. 459, reproduction n° 507.
786. K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrich. Eine Nachlese », *Die Kunst*, avril 1934, p. 206.
787. Page 26.
788. *Ruines avec un monument aux guerriers de la libération*. Peinture à l'huile. Vers 1815. Larg. 0 m. 73; haut. 0 m. 93. Weimar, Musée. Reproduit dans R. BENZ et A. DE SCHNEIDER, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939. Reproduction n° 13.

789. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 41.
790. *Blaetter für die Literarische Unterhaltung*, 1826.
791. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*, sans date, tome II, p. 184.
792. *Aigle en plein vol*. Dessin à la plume. 1806. Larg. 0 m. 142; haut. 0 m. 085. Propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 114.
793. G. H. DE SCHUBERT, *Selbstbiographie*, sans date, tome II, p. 186.
794. *Autel de Tetschen*. Peinture à l'huile. 1808. Larg. 1 m. 10; haut. 1 m. 14. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans LOUIS RÉAU, *Histoire universelle des Arts*, tome III, Paris, 1936. p. 334.
795. Un tableau d'autel représentant *Saint Georges et le Dragon* se trouve à Greifswald, dans l'oratoire de l'hôpital Saint-Georges. Ce tableau, souvent attribué à Friedrich, n'est pas de sa main.
796. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. EBERLEIN. Berlin, 1939. P. 13.
797. HENRI FOILLON, *la Peinture au XIX^e siècle. Le Retour à l'Antique. Le Romantisme*. Paris, 1927. P. 414.
798. Note 97.
799. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. EBERLEIN. Berlin, 1939. P. 14.
800. Note 131. — P. F. SCHMIDT, *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830*. Munich, 1922. La page 82 indique à tort l'année 1807.
801. H. M. DE KUEGELGEN, *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908. P. 144, lettre du 28 décembre 1808.
802. Note 131.
803. ALBRECHT ALTDORFER, 1480-1538.
804. A l'Ancienne Pinacothèque de Munich.
805. DR A. HAGEN, *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1857. Tome I, p. 82. — A. AUBERT, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1913.
806. La Revue *Phoebus*, 1809.
807. RUEHLE DE LILIENSTERN, *Reise mit der Armee im Jahre 1809*.
808. C. G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1865. Tome I, p. 180.
809. Note 396.
810. Note 599.
811. C. G. CARUS, « Friedrich der Landschaftsmaler », *Kunstblatt*, 1840, p. 377.
812. F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 49.
813. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER. Tome XII, 1916.
814. L. TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Berlin, 1798. P. 299.
815. *Croix dans la montagne*. Sépia. 1807. Larg. 0 m. 931; haut. 0 m. 64. Berlin, Musée National. Reproduit dans E. SCHILLING, *Deutsche Romantiker Zeichnungen*. Francfort-sur-le-Mein, 1933. Reproduction n° 3.
816. Note 127.
817. *Crucifix parmi les sapins*. Peinture à l'huile. Vers 1811. Format en hauteur. Düsseldorf, Musée municipal. Reproduit dans H. DE EINEM, *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939. P. 59, reproduction n° 49.
818. *Croix dans la forêt*. Peinture à l'huile. 1812. Format en hauteur. Munich, propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 44.
819. *Croix dans la neige*. Peinture à l'huile. 1811. Format en longueur. Dresde, propriété privé. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 50.
820. *Journal des Luxus und der Moden*, 1812.
821. *Journal des Luxus und der Moden*, 1814.
822. *Croix sur le Riesengebirge*. Peinture à l'huile. 1811. Larg. 1 m. 70;

haut. 1 m. 08. Berlin, Château. Reproduit dans H. DE TSCHEDE, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome 2, reproduction n° 536.

823. Page 24.

824. *Journal des Luxus und der Moden*, 1811.

825. *Zeitung für die Elegante Welt* du 6 avril 1811. — *Morgenblatt für gebildete Staende*, avril 1811.

826. *Zeitung für die Elegante Welt* du 6 avril 1811.

827. *Journal des Luxus und der Moden*, janvier 1812.

828. Note 146.

829. *Zeitung für die Elegante Welt*, n° 214 du 26 octobre 1812.

830. *Vossische Zeitung* du 31 octobre 1812.

831. R. STEIG, *Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart, 1894. P. 303.

832. *Zeitung für die Elegante Welt*, octobre 1812.

833. Page 69 et note 384.

834. G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 439, n° 4. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 33.

835. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XII.

836. Note 396.

837. Note 399.

838. Note 488.

839. *Croix au bord de la Baltique*. Peinture à l'huile. 1809. Larg. 0 m. 328; haut. 0 m. 453. Cologne, Musée Wallraf-Richartz. Reproduit dans le *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1936, p. 269.

840. *Basler Nachrichten*, n° 261 du 23 septembre 1931.

841. O. H. FOERSTER, dans le *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, tome IX, 1936, p. 274.

842. *Deux hommes contemplant la lune*. Peinture à l'huile. 1819. Larg. 0 m. 44; haut. 0 m. 35. Dresde, Musée de Peinture. Reproduit dans H. JERCHEL, *Malerei der Romantik*. Munich, 1932. Reproduction n° 13.

843. H. BEENKEN, « Caspar David Friedrich », *The Burlington Magazine*, 1938, p. 171.

844. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 219.

845. L. GROTE, « Neue romantische Bilder der Nationalgalerie », *Die Kunst*, septembre 1936, p. 373. — K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrichs Zeichenkunst », *Jahrbuch der jungen Kunst*, 1924, p. 419.

846. Note 224.

847. Note 227.

848. Note 382.

849. L. FOERSTER, *Karl Foerster*, Dresde, 1846. P. 137.

850. K. WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresde, 1887. P. 686, n° 2193. — G. PARTHEY, *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863. Tome I, p. 439, n° 11. — F. DE BOETTICHER, *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891. Tome I, p. 329, n° 3.

851. *Cinq études d'après modèle*. Dessin à la plume. 1819. Format en longueur. Berlin, propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrichs Zeichenkunst », *Jahrbuch der jungen Kunst*, 1924, p. 127.

852. *Homme et femme contemplant la lune*. Peinture à l'huile. 1819. Format en longueur. Berlin, Musée National. Reproduit dans E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 219.

853. Exposition à la Galerie Cassirer à Berlin, « l'Art allemand au temps de Goethe », mars 1932.

854. E. HANFSTAENGL, « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich

in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, tome LVIII, Berlin, 1937, p. 217.

855. *Lumière du matin*. Peinture à l'huile. 1808. Larg. 0 m. 29; haut. 0 m. 22. Essen, Musée Folkwang. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. Reproduction n° 1.

856. Mme J. Friedrich. P. F. SCHMIDT, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XII, 1916.

857. H. DE TSCHUDI, *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*. 2 vol., Munich, 1906. Tome II, n° 518.

858. *Femme à la fenêtre*. Peinture à l'huile. 1818. Larg. 0 m. 32; haut. 0 m. 44. Berlin, Musée National. Reproduit dans J. BEER, *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937. P. 32.

859. R. HAMANN, *Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus*. Leipzig et Berlin, 1923. P. 121.

860. LOUIS RÉAU, « l'Exposition Centennale allemande à Berlin », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1906, p. 428.

861. *En regardant par la fenêtre*. Peinture à l'huile. 1818. Format en hauteur. Vienne, Musée du XIX^e siècle. Reproduit dans R. SEIFFERT-WATTENBERG, *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934. P. 110.

862. *En regardant par la fenêtre de l'atelier du peintre*. Sépia. 1818. Format en hauteur. Vienne, Musée du XIX^e siècle. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 108.

863. *Femme au bougeoir*. Peinture à l'huile. 1823. Format en hauteur. Greifswald, propriété privée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 104.

864. *Femme au bougeoir avec un enfant*. Dessin à la plume. 1823. Format en hauteur. Mannheim, Musée. Reproduit dans K. K. EBERLEIN, *Caspar David Friedrich*. Bielefeld et Leipzig, 1939. Reproduction n° 103.

865. Note 273.

866. *Soir*. Peinture à l'huile. 1823. Format en hauteur. Berlin, propriété privée. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932. P. 43.

867. Note 858.

868. K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrichs Abendstunde », *Zeitschrift für bildende Kunst*, septembre 1927, p. 63.

869. Note 621.

870. Note 616.

871. *Artistisches Notizenblatt*, décembre 1823, p. 93.

872. Note 229.

873. Note 273.

874. K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrichs Abendstunde », *Zeitschrift für bildende Kunst*, septembre 1927, p. 62.

875. K. K. EBERLEIN, « Caspar David Friedrichs Abendstunde », *Zeitschrift für bildende Kunst*, septembre 1927, p. 62. — W. WOLFRADT, « Romantiker bei Amsler und Ruthardt », *Cicerone*, 1928, p. 598.

876. *Pont Auguste II à Dresde*. Peinture à l'huile. 1824. Larg. 0 m. 35; haut. 0 m. 28. Hambourg, Musée. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932. P. 48.

877. C. GÜRLITT, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen*. Dresde, 1901. Cahier 22.

878. *Devant les murs du couvent à Pirna*. Peinture à l'huile. 1826. Larg. 0 m. 22; haut. 0 m. 32. Dresde, collection Lahmann. Brûlé en 1931. Reproduit dans G. J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932. P. 23.

879. *Lumière du nord*. Peinture à l'huile. 1813. Larg. 1 m. 45; haut. 1 m. 41. Berlin, Musée National. Reproduit dans K. WILHELM-KAESTNER, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940. Reproduction n° 32.

880. A. RONDE, « Caspar David Friedrich in Königsberg », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1934, p. 109.

881. Note 287.

882. E. WERNER, « Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie », *Die Kunst*, 1927, p. 24.
883. Note 39.
884. Note 262.
885. Note 69.
886. C. D. FRIEDRICH, *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939. P. 89.
887. Page 123.
888. *Zeitung für die Elegante Welt*, 1809, n^{os} 56 et 57.
889. Note 794.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNIM (A. DE), dans *Gesellschafter*, 1817, N° 144, p. 573.
- AUBERT (A.). « Caspar Friedrich », *Kunst und Kuenstler*, 3^e année, 1905, p. 197-204 et p. 253-260.
- AUBERT (A.). « Aus Caspar David Friedrichs Nachlass », *Kunst und Kuenstler*, 4^e année, 1906, p. 295-307.
- AUBERT (A.). « August Heinrich. 1794-1822 », *Kunst und Kuenstler*, 6^e année, 1908, p. 319-326 et p. 381-387.
- AUBERT (A.). *Die norwegische Malerei im 19ten Jahrhundert*. Leipzig, 1910.
- AUBERT (A.). *Caspar David Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland*. Berlin, 1915.
- BECKER (H.). *Deutsche Maler*. Leipzig, 1888.
- BEENKEN (H.). « Caspar David Friedrich », *Burlington Magazine*, 72^e année, 1938, p. 171.
- BEER (J.). *Caspar David Friedrich*. Leipzig, 1937.
- BENZ (R.) et SCHNEIDER (A. DE). *Die Kunst der deutschen Romantik*. Munich, 1939.
- BERINGER (J. A.). « Klassizismus einst und jetzt », *Die Kunst*, 69^e année, 1933, p. 69.
- BETHKE (W.). « Maler und Dichter », *Ostdeutsche Monatshefte*, 9^e année, 1929, p. 863.
- BIERMANN (G.). « Die Neuerwerbungen für die königliche Nationalgalerie », *Der Cicerone*, 1911, p. 727.
- BOCK (G.). *Die Bedeutung der Insel Ruegen für die deutsche Landschaftsmalerei*. Greifswald, 1927.
- BOETTCHER (F. DE). *Malerwerke des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Dresde, 1891.
- BRENTANO (C.). « Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft », *Berliner Abendblaetter* du 13 octobre 1810.
- CARUS (C. G.). « Friedrich der Landschaftsmaler », *Kunstblatt*, 1840.
- CARUS (C. G.). *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*. 3 vol., Leipzig, 1863.
- CHESNEAU (G.). *Les Œuvres de David d'Angers*. Angers, 1934.
- CHRISTOFFEL (U.). *Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind*. Munich, 1920.
- CHRISTOFFEL (U.). « Erfindung und Wirklichkeit in der deutschen Landschaftsmalerei », *Die Kunst*, 79^e année, 1938, p. 1.
- DAVID D'ANGERS (P. J.). *Collection de Portraits*. Paris, 1838.
- DAVID D'ANGERS (P. J.). *Souvenirs sur ses Contemporains*. Extraits de ses Carnets de Notes par le docteur Léon Cerf. Paris, sans date.
- DEUTSCH (W.). *Malerei der deutschen Romantiker und ihrer Zeitgenossen*. Berlin, 1937.

- DOHME (R.). *Kunst und Kuenstler des 19ten Jahrhunderts*. 2 vol., Leipzig, 1881.
- EBERLEIN (K. K.). *Deutsche Maler der Romantik*. Iéna, 1920.
- EBERLEIN (K. K.). « Caspar David Friedrichs Zeichenkunst », *Jahrbuch der Jungen Kunst*, 1924, p. 419.
- EBERLEIN (K. K.). « Kerstings patriotische Bilder », *Cicerone*, 1924.
- EBERLEIN (K. K.). *Caspar David Friedrich in seinen Meisterwerken*. Berlin, 1925.
- EBERLEIN (K. K.). « Ein unbekanntes Bild von Caspar David Friedrich », *Cicerone*, 1927, p. 327.
- EBERLEIN (K. K.). « Caspar David Friedrich: Nebelmorgen im Riesengebirge », *Cicerone*, 1927, p. 347.
- EBERLEIN (K. K.). « Caspar David Friedrich: Der Sommer ». *Cicerone*, 1927, p. 38.
- EBERLEIN (K. K.). « Friedrichs Hochgebirgslandschaft in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 48^e année, 1927, p. 152.
- EBERLEIN (K. K.) « Caspar David Friedrichs Abendstunde », *Zeitschrift für bildende Kunst*, septembre 1927.
- EBERLEIN (K. K.). « Caspar David Friedrich. Eine Nachlese », *Die Kunst*, 69^e année, 1934, p. 206.
- EBERLEIN (K. K.). *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler*. Bielefeld et Leipzig, 1939.
- EBERLEIN (K. K.). « Caspar David Friedrich als Erzieher », *Die Kunst*, mai 1940.
- EINEM (H. DE). *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1939.
- EINEM (H. DE). « Wassilij Andrejewitsch Joukowski und Caspar David Friedrich », *Das Werk des Kuenstlers*, 1^{re} année, 1939, p. 169.
- ERRERA (L.). *Dictionnaire Répertoire des Peintres*. Paris, 1913.
- ESSWEIN (H.). « Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, octobre 1924, p. 1.
- FISCHER (O.). *Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft*. Stuttgart, 1922.
- FOCILLON (H.). *La Peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme*. Paris, 1927.
- FOCILLON (H.). *Nouvelle Histoire universelle de l'Art* (Marcel Aubert). 2 vol., Paris, 1932.
- FOERSTER (E.). *Geschichte der deutschen Kunst*. 2 vol., Leipzig, 1860.
- FOERSTER (L.). *Karl Foerster*, Dresde, 1846.
- FOERSTER (O. H.). « Wallraf-Richartz-Museum, Köln », *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 9^e année, 1936, p. 263.
- FRANKE (E. A.). « Caspar David Friedrich und das Publikum », *Die Kunst*, août 1934.
- FRIEDEBERGER (H.). « Werke deutscher Kuenstler des 19ten Jahrhunderts », *Cicerone*, 10^e année, 1918.
- FRIEDRICH (C. D.). *Bekenntnisse*. Choix de K. K. Eberlein. Leipzig, 1924.
- FRIEDRICH (C. D.). *Bekenntnisse im Wort*. Choix de K. K. Eberlein. Berlin, 1939.
- G. (O.). « Bilder deutscher Romantiker kehren nach Deutschland zurück », *Die Kunst*, 67^e année, 1933, p. 193.
- GEORGE (W.). « La collection Oskar Reinhart ». *Formes*, 1932. P. 285.
- GOETHE (J. W.). *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*. Programme du Nouvel An 1806.
- GOETHE (J. W.). *Tag- und Jahrhefte de 1808*.
- GOETHE (J. W.). *Correspondance de Goethe avec H. Meyer*. Publiée par M. Hecker. 2 vol., Weimar, 1919. Tome II.
- GROHMANN (W.). « Kunst in Sachsen vor hundert Jahren », *Cicerone*, 1928.
- GROTE (L.). « Neue romantische Bilder der Nationalgalerie », *Die Kunst*, 73^e année, 1936, p. 373.
- GRUNDMANN (G.). *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*. Breslau, 1931.
- GURLITT (C.). *Die Kunst des 19ten Jahrhunderts*. Berlin, 1899.

- GURLITT (C.). *Geschichte der Kunst*. 2 vol., Stuttgart, 1902.
- HAENEL (E.). « Kunst in Sachsen vor hundert Jahren », *Die Kunst*, 1927-1928, p. 368.
- HAGEN (A.). *Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1837.
- HAIM (G.). *Die romantische Schule*. Berlin, 1874.
- HAMANN (R.). *Die deutsche Malerei im 19ten Jahrhundert*. Leipzig et Berlin, 1914.
- HAMANN (R.). *Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus*. Leipzig et Berlin, 1925.
- HAMANN (R.). « Caspar David Friedrich und die Romantik », *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 1^{re} année, 1925, p. 114.
- HAMANN (R.). *Geschichte der Kunst*. Berlin, 1933.
- HANFSTAENGL (E.). « Vier neue Bilder von Caspar David Friedrich in der Nationalgalerie », *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 58^e année, 1937, p. 217.
- HARTLAUB (G. F.). « Caspar David Friedrich und die Denkmals-Romantik der Freiheitskriege », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 27^e année, 1916, p. 201.
- HASSE (F. C. A.). *Das Leben Gerhard's von Kuegelgen*. Leipzig, 1824.
- HELLWAG. « Caspar David Friedrichs Hochgebirgslandschaft », *Die Kunst*, 73^e année, 1937, p. 312.
- HILDEBRANDT (H.). « Die Kunst des 19ten und 20ten Jahrhunderts », *Handbuch der Kunstwissenschaft*. Berlin, 1924.
- HINTZE (Ch.). *Kopenhagen und die deutsche Malerei um 1800*. Wurzburg, 1937.
- HOOFF (C.). « Ueber das Meer und die Malerei », *Die Kunst*, août 1939.
- HUMBOLDT (W. DE). *W. u. C. von Humboldt in ihren Briefen*. Berlin, 1940.
- JAEHNIG (K. W.). « Caspar David Friedrichs Friedhofseingang in der Dresdner Galerie », *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 31^e année, avril 1920, p. 143.
- JAEHNIG (K. W.). « Ein Jugendselbstbildnis von Caspar David Friedrich », *Kunst und Kuenstler*, 26^e année, 1928, p. 312.
- JAEHNIG (K. W.). « Zwei Briefe Caspar David Friedrichs », *Kunst und Kuenstler*, 26^e année, 1928, p. 103.
- JAEHNIG (K. W.). « Caspar David Friedrichs früheste Bilder », *Die Kunst*, 28^e année, 1929, p. 257.
- JAEHNIG (K. W.). « Eine unbekannte Elbtallandschaft von Caspar David Friedrich », *Kunst und Kuenstler*, 31^e année, 1932, p. 366.
- JERCHEL (H.). *Malerei der Romantik*. Munich, 1932.
- JOVIN (H.). *David d'Angers*. 2 vol., Paris, 1877.
- JOVIN (H.). *David d'Angers et ses relations littéraires*. Correspondance du Maître. Paris, 1890.
- JOVIN (H.). *Histoire et description des Musées d'Angers*. Paris, sans date.
- JUSTI (L.). *Deutsche Zeichenkunst im 19ten Jahrhundert*. Berlin, 1920.
- JUSTI (L.). *Deutsche Malkunst im 19ten Jahrhundert*. Berlin, 1921.
- JUSTI (L.). *Von Runge bis Thoma*. Berlin, 1932.
- KIENER (H.). « Die deutsche und französische Malerei der Romantik », *Die Kunst*, mai 1934, p. 221.
- KLAR (M.). *Johann Gottfried Quistorp und die Kunst in Greifswald*. Greifswald, 1911.
- KLEINMAYR (H. DE). *Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei*. Strasbourg, 1912.
- KOBILINSKI-ELLIS. *W. A. Joukowski. Seine Persönlichkeit, sein Leben und sein Werk*. Paderborn, 1933.
- KOEHN (H.). « Deutsche Romantik im Folkwang-Museum », *Pantheon*, 1931, p. 112.
- KOEHN (H.). « Ausstellung « Deutsche Romantik » im Folkwang-Museum, Essen », *Die Kunst*, 63^e année, 1931, p. 219.
- KUEGELGEN (H. M. DE). *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, 1908.
- KUEGELGEN (W. DE). *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Berlin, 1883.

- LABAN (F.). « Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung », *Die Kunst*, 13^e année, avril 1906, p. 289.
- LANDSBERG (M.). « Caspar David Friedrich, peintre de l'angoisse romantique », *Minotaure*, 1938, n^{os} 12-13, p. 23.
- LANGEWIESCHE (K. R.). *Der stille Garten. Deutsche Maler des ersten und zweiten Drittels des 19ten Jahrhunderts*. Sans date.
- LEONHARDI (K.). *Die romantische Landschaftsmalerei Caspar David Friedrichs*. Munich, 1933.
- LEONHARDI (K.). « Ein Albumblatt Caspar David Friedrichs », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 3^e année, 1936, cahier 6, p. 434.
- LEPORINI (H.). *Die Kuenstler-Zeichnung*, Berlin, 1928.
- LICHTWARK (A.). « Zu Karl Woermanns letzter Erwerbung », *Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen*, 1911, p. 91.
- LIEBERMANN (M.). « Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst », *Kunst und Kuenstler*, 31^e année, 1932, p. 119.
- LINDNER (L.). « Das Kaiser Wilhelm Museum in Elberfeld », *Die Kunst*, 1920-1921, p. 161.
- LORCK (C. de). « Goethe und Lessings Klosterhof im Schnee », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 11^e année, 1936, p. 203.
- LORCK (C. DE). *Caspar David Friedrich*. Königsberg, 1939.
- LORCK (C. DE). « Fünf neuentdeckte Bilder von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, 83^e année, cahier 7, avril 1941, p. 143.
- MARTINIE (H.). *Histoire générale de l'Art. L'art en Europe au XIX^e et au XX^e siècle*. Paris, 1938. Tome IV, p. 338.
- MAZELIÈRE (DE LA). *La peinture allemande au XIX^e siècle*. Paris, 1900.
- MEIER-GRAEFE (J.). *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. 3 vol., Munich, 1914. Tome I.
- MOEBIUS (M. R.). « Romantik und Biedermeier », *Cicerone*, 16^e année, 1924, p. 306.
- N. (F.). « Neues von deutscher Kunst aus der Zeit 1780-1830 », *Die Kunst*, 1928-1929, p. 227.
- NAGLER (G. K.). *Neues allgemeines Kuenstler Lexikon*. 1905.
- NASSE (H.). *Deutsche Maler der Frühromantik*. Munich, 1924.
- NEMITZ (F.). *Caspar David Friedrich*, Munich, 1940.
- « Neuerwerbungen deutscher Museen », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4^e année, 1933, p. 362.
- OSSWALD (C.). *Die blaue Blume*. Munich, 1923.
- OTTMANN (F.). « Neuerwerbungen der oesterreichischen Galerie », *Die Kunst*, 28^e année, 1927, p. 137.
- PARTHEY (G.). *Deutscher Bildersaal*. 2 vol., Berlin, 1863.
- PAULI (G.). *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. Berlin, 1923.
- PAULI (G.). *Das 19te Jahrhundert*. Berlin, 1931.
- PECHT (F.). *Deutsche Kuenstler des 19ten Jahrhunderts*. Noerdlingen, 1877.
- PETRICH (H.). *Pommersche Lebens- und Landesbilder*. 2 vol., Stettin, 1884 et 1887.
- PLOETZ (H.). *Runge und Friedrich*. Stettin, 1908.
- PYL (T.). « Caspar David Friedrich », *Allgemeine deutsche Biographie*, 8^e année, 1878, p. 64.
- PYL (T.). *Kunst und Kuenstler in Greifswald*. Stettin, 1898.
- QUANDT (DE). dans *Artistisches Notizenblatt*. Dresde, 1823.
- RAABE (F.). « Die dritte Kunst- und Gewerbeausstellung » *Koenigsberger Zeitung*, juin 1833.
- RACZYNSKI (A.). *Histoire de l'Art moderne en Allemagne*. 3 vol., Paris, 1836-1841.
- RACZYNSKI (A.). *Dictionnaire d'Artistes pour servir à l'histoire de l'art moderne en Allemagne*. Berlin, 1842.
- RÉAU (L.). « L'Exposition Centennale allemande à Berlin », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} mai 1906, p. 413.
- RÉAU (L.). *Histoire de l'Art* (André Michel), tome VIII.
- RÉAU (L.). *Histoire universelle des Arts*. 3 vol., tome III, Paris, 1936.

- RÉAU (L.). « La Peinture romantique en Allemagne », *Cahiers du Sud*, mai-juin 1937.
- REBER (F.). *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Stuttgart, 1876.
- REHDER (H.). *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ihr Ursprung und ihre Vollendung*. Heidelberg, 1929.
- RENTZSCH (J.). « Zur Ausstellung Romantik und Biedermeier », *Die Kunst*, 1923-1924, p. 316.
- RIEGEL (H.). *Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst*. Hanovre, 1876.
- RINGBOM (L.-I.). Tre maalarlynnen. Klassikern, Romantikern och Realisten. *Ord och Bild*. 1938. P. 465.
- ROHDE (A.). « Caspar David Friedrich in Koenigsberg, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3^e année, 1934, p. 109.
- RUEHLE DE LILIENSTERN, *Reise mit der Armee im Jahr 1809*. Sans date.
- RUNGE (P.-O.). *Hinterlassene Schriften*. 2 vol., Hambourg, 1840-1844.
- SCHAUER (K.). *Malerei der Goethezeit*. Berlin, 1927.
- SCHAEFFLER (K.). *Deutsche Maler und Zeichner im 19ten Jahrhundert*. Leipzig, 1911.
- SCHAEFFLER (K.). « Erinnerung an Caspar David Friedrich », *Kunst und Kuenstler*, 21^e année, décembre 1922, p. 95.
- SCHAEFFLER (K.). *Die europäische Kunst im 19ten Jahrhundert*. 2 vol., Berlin, 1929.
- SCHILDENER (K.). « Aufforderung zu Nachforschungen über Kuenstler und Kunstwerke in Pommern », *Greifswalder Akademische Zeitschrift*, 1826, 2^e année, cahier 1^{er}, p. 34.
- SCHILDENER (K.). « Nachrichten über die ehemaligen und gegenwärtigen Kunst- sonderlich Gemälde- Sammlungen in Neuvorpommern und Ruegen », *Greifswalder Akademische Zeitschrift*, 1828, 2^e année, cahier 2, p. 1.
- SCHILLING (E.). *Deutsche Romantiker Zeichnungen*. Francfort-sur-le-Mein, 1935.
- SCHMIDT (P. F.), dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Kuenste* de U. THIEME et F. BECKER, tome XII, 1916.
- SCHMIDT (P. F.). « Die Sammlung Lahmann in der Dresdner Gemäldegalerie », *Cicerone*, 12^e année, 1920, p. 209.
- SCHMIDT (P. F.). *Deutsche Landschaftsmalerei 1750-1830*. Munich, 1922.
- SCHMIDT (P. F.). « Deutsche Handzeichnungen in der Berliner Nationalgalerie », *Die graphischen Kuenste*, 1929, p. 45.
- SCHMITT (O.). « Aquarellblätter nach Caspar David Friedrich », *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 3^e année, 1936, cahier 6, p. 421.
- SCHRADE (H.). « Caspar David Friedrich », *Die grossen Deutschen*. 3^e année, Berlin, 1936, p. 113.
- SCHUBERT (G. H. DE). *Selbstbiographie*. Sans date.
- SCHUMANN (P.). « Dresdner Malerei 1750-1850 », *Die Kunst*, 1923-1924, p. 345.
- SCHUMANN (W.). « Ein neues Portrait von Caspar David Friedrich », *Die Kunst*, 77^e année, 1938, p. 279.
- SCHWARZ (W.). *Caroline Bardua*. 1874.
- SCHWEDELER-MEYER (E.). « Zur Ausstellung von Werken deutscher Landschaftler », *Die Kunst*, 11^e année, 1904-1905, p. 478.
- SEEMANN (A.). *Caspar David Friedrich*. Leipzig, sans date.
- SEIFFERT-WATTENBERG. *Deutsche Maler von Runge bis Menzel 1800-1850*. Munich, 1934.
- SEMRAU. *Bilder aus Greifswalds Vergangenheit*. 1917.
- SIGISMUND (E.). « Caspar David Friedrich in Dresden », *Dresdner Anzeiger* des 9, 16 et 23 janvier 1910.
- SINGER (H. W.). « Die Graphik Caspar David Friedrichs », *Kunstwanderer*, 7^e année, 1925, p. 58.
- SPITZMANN (J.). *Der Harz in der Malerei der Romantik*. Halle-Wittenberg, 1933.

- SPITZMÜLLER (A.). « Deutsche Zeichnungen und Aquarelle 1770-1830 », *Belvedere*, 1931, p. 37.
- SPRINGER (A.). *Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart*. Leipzig, 1920.
- STEIG (R.). *Achim von Arnim und Clemens Brentano*. Stuttgart, 1894.
- TIECK (L.). *Die Sommerreise*. Nouvelle.
- TSCHUDI (H. DE). *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875*, 2 vol., Munich, 1906.
- UHDE (H.). *Luise Seidler*. 1875.
- UHDE-BERNAYS (H.). « Werke deutscher Maler des 19ten Jahrhunderts », *Cicerone*, 8^e année, 1916, p. 463.
- UHDE-BERNAYS (H.). « Die Entwicklung der impressionistischen Kunst in Deutschland », *Cicerone*, 10^e année, 1918, p. 346.
- UHDE-BERNAYS (H.). « Deutsche und Schweizer Meister in der Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur », *Die Kunst*, 63^e année, 1931-1932, p. 233.
- VETH (C.). « Caspar David Friedrich », *Maandblad voor beeldende Kunsten*, 9^e année, 1932, n^o 12.
- VOIGTLANDER (E.). « Zwei Innenbilder von Caspar David Friedrich », *Kunstwanderer*, 12^e année, 1930, p. 369.
- VOSS (H.). « Meisterwerke der Landschaftsmalerei », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1^{re} année, 1932, p. 289.
- VOSS (H.). *Zwei Jahrhunderte deutscher Landschaftsmalerei*. Wiesbaden, 1936.
- WAAGEN. *Verzeichnis der Gemäldesammlung des verstorbenen Konsuls J. H. Wagners, welche durch letztwillige Bestimmung in den Besitz S. M. des Königs übergegangen ist*. Berlin, 1861.
- WALDMANN (E.). *Caspar David Friedrich Almanach*. Berlin, 1941.
- WATZDORF (E. de). « Alt- Dresder Zeichenkunst », *Cicerone*, 1924, p. 729.
- WERNER (B. E.). « Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie », *Die Kunst*, 1927, p. 24.
- WIEGAND (F.). *Aus dem Leben Caspar David Friedrichs. Geschwisterbriefe*. Greifswald, 1924.
- WILHELM-KAESTNER (K.). *Caspar David Friedrich und seine Heimat*. Berlin, 1940.
- WOERMANN (K.). *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresde, 1887.
- WOERMANN (K.). *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. 3 vol., Leipzig et Vienne, 1900-1911.
- WOLF (G. J.). *Deutsche Maler Poeten*. Munich, sans date.
- WOLF (G. J.). « Die Meisterwerke deutscher romantischer Malerei vernichtet beim Brand des Münchener Glaspalastes am 6. Juni 1931 », *Die Kunst*, 63^e année, 1931, p. 329.
- WOLF (G. J.). *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. Munich, 1932.
- WOLFRADT (W.). *Caspar David Friedrich*. Berlin, 1924.
- WOLFRADT (W.). « Romantiker bei Amsler & Ruthardt », *Cicerone*, 20^e année, 1928, p. 598.
- WOLFRADT (W.). « Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie », *Cicerone*, 21^e année, 1929, p. 333.
- WOLTMANN (A.) et WOERMANN (K.). *Geschichte der Malerei*. 3 vol., Leipzig, 1879-1888. Tome III.
- ZEECK (H.). « Ein unveröffentlichter Brief von Caspar David Friedrich », *Kunstblatt*, 1933.

Les articles de revues et les études sans noms d'auteurs, qui figurent déjà dans les notes, ne sont pas répétés ici.

TABLE DES PLANCHES

	En regard page
Pl. 1. — David d'Angers. Médaillon de Caspar David Friedrich	1
Pl. 2. — Un bord de mer au clair de lune	68
Pl. 3. — Moine au bord de la mer	70
Pl. 4. — Naufrage de « L'Espérance » dans les glaces	74
Pl. 5. — Lever de soleil à Neubrandenburg	78
Pl. 6. — A. Paysage de montagne	84
B. Champ labouré.	
Pl. 7. — A. Brouillard du matin dans le Riesengebirge	88
B. L'arbre solitaire.	
Pl. 8. — Cimetière de couvent sous la neige	98
Pl. 9. — Tombe de géant dans la brume matinale	104
Pl. 10. — A. Paysage d'hiver avec les ruines du couvent d'Eldena.	106
B. Ruines d'Eldena.	
Pl. 11. — Les étapes de la vie	116
Pl. 12. — La forêt de sapins au corbeau	118
Pl. 13. — Autel de Tetschen	122
Pl. 14. — Croix sur le Riesengebirge	126
Pl. 15. — A. Deux hommes contemplant la lune	128
B. Lumière du matin.	

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS	3
INTRODUCTION	7
LA VIE	11
PENSÉES	45
L'ART	49
L'ŒUVRE :	
Introduction	65
La Mer	67
Paysages de Plaine	79
La Montagne	82
Arbre	94
Cimetières et Tombes	97
Ruines	106
Paysages symboliques	111
Paysages patriotiques	118
Croix	123
Personnages vus de dos	129
CONCLUSION	135
NOTES	139
BIBLIOGRAPHIE	175
TABLE DES PLANCHES	183

VU LE 26 FÉVRIER 1942

Pour le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

L'Assesseur :

A. CHOLLEY

VU ET PERMIS D'IMPRIMER

Le Recteur de l'Académie de Paris

Gilbert GIDEL

IMPRIMERIE RENOARD

19, rue des Saints-Pères

Paris-6°
